



الفكر المعاصر

أغسطس ١٩٦٦

العدد الثامن عشر

● سيأفل نجم الحرب لا محالة
حين تعلو كلمة الحق
ولا تعلو للحق كلمة إلا إذا انقل
زمام السيادة من دولة أودول
بعينها إلى الإنسانية قاطبة

● حين وجه ماوتسي تونج دعوته
"بأن ندع ألف زهرة تنفتح"
فإنما أراد بذلك أن يبين كيف
يمكن أن تختلف وسائل
الأفراد وإن انفتحت الغابة

● إن المهمة التي يؤديها جورج
شعاده في عالم الأدب هي
أن يرد لأبناء المدن ما فقدوه
من صفاء الطبيعة وبراءة
الفضس وانطلاقة الخيال

● لم يكن عبد الهادي الجزار في
فنه عبدا للطبيعة ، وإنما كان
متحررا من سيطرتها بل ومسيطرا
عليها في الوقت نفسه

العدد الثامن عشر

أغسطس ١٩٦٦

هذا العدد

٤ من

تيارات فلسفية

٦ من

طريق العام

٣١ من

أدب ونقد

٣٨ من

دنيا الفنون

٥٦ من

تيار الفكر العربي

٧٨ من

رأى في كتاب

٨٧ من

لقاء كل شهر

٨٨ من

ندوة القراء

١٢٠ من

● بقلم رئيس التحرير

● في نقد برتراند رسل ، تحليل نقدي لمعنى فكرة السببية عند الفيلسوف البريطاني الكبير للدكتور محمود محمد قاسم .
● منطق الجدل عند ماوتسى تونج ، عرض شارح للمنج الديالكتيكي عند الزعيم الصيني الكبير للاستاذ فؤاد محمد شبل ● كارل ياسبرز وأزمة العصر للدكتور محمد فتحي الشيطي .

● من سمات النضج العقلي ، تحليل علمي لمعنى المراجعة الفكرية من خلال بيان سمات النضج العقلي للدكتور منيرة حلمي .

● جورج شحادة ومسرح اللامعقول ، أول مقال في العربية عن الأديب العربي المألى للدكتور نعيم عطية .
● السريالية في النقد المعاصر ، للدكتور فايق متى

● الموسيقى السوفيتية الجديدة ، توصيف كامل للموجة الموسيقية الجديدة في الاتحاد السوفيتي للاستاذ عبد المنعم الحفني .
● عبد الهادي الجزار ، فنان الفضاء والأساطير للاستاذ صبحي الشاروني .

● سلامة موسى : في ذكراء الثامنة ، تنمية أدبية للفكر العربي في ذكراء للاستاذ سير وهبي .

● ثورة المعتزل ، للاستاذ جلال العشري .

● مع .. جان جينيه ، بيرد سل ، جون جيلجود ، جان آرب ، روبرت بريسون ، ادوارد ديمتريك ، ازرا باوند ، البياتي ، ميخائيل رومان ، ديزي الأمير .

● حوار فكري مفتوح

شبكة كتب الشيعة



shiabooks.net

رابط بديل < mktba.net

هذا العدد

يبدأ هذا العدد بما يبدأ به كل عدد من هذه المجلة وهو التيارات الفلسفية التي تصل القارئ عن طريقها بلمحات من الفكر المعاصر كائناً ما كان موضعه أو مصدره ، لمحات تتلقاها من هنا وهناك لا لتقليلها على علاقتها ولا لترفضها بحسناتها ، بل لتلقاها لنضمها موضع التأمل والنقد ، ومن هنا تجيء المقالة الأولى في هذا العدد نقداً لجانب من جوانب برتراند رسل وهو فكرته عن السببية وصلتها بالتفكير العلمي الحديث ، ففي هذا المقال ينهب الكاتب إلى أن رسل حين ينكر فكرة السببية إطلاقاً بمعنى أن السبب يخلق مسببه وينشؤه اعتقاداً منه بأن المعول في العلم الحديث هو على ما يسمى بالقوانين العلمية لا بالرابطة السببية ، والقانون العلمي في معظم الحالات عبارة عن صيغة رياضية تحدد العلاقات بين الأطراف المترابطة تحديداً كياً على حين أن السببية التي يرفضها كانت تزعم أن السبب يلحقه مسببه مع وجود فجوة زمنية بينهما تقصر أحياناً وتطول أحياناً ، هنا يتعرض كاتبنا العربي لهذه الفكرة بالنقد قائلا إن برتراند رسل بقوله هذا لم يفرق بين شيئين هما صيغة القانون العلمي من ناحية والواقع الكوني الخارجي من ناحية أخرى ، فلئن كانت الصياغة الرمزية الرياضية التي تعبّر بها عن القانون لا تفرق بين سبب ومسبب فالأمر الواقع بين كائنات العالم وأشياءه يحتمل هذه التفرقة ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن كانت تفرقة هذه بين السببية والقانون العلمي جائزة في العلوم الطبيعية فهي لا تجوز في غيرها من العلوم . ويتلو ذلك مقال آخر من منطق الجدول عند ماوتس تونج يبين لنا كيف أن آراء ماوتس تونج متأثرة بالتراث الثقافي الصيني كما عرف منذ القدم برغم إيمانه بالفلسفة الماركسية اللينينية ، بل إن ماوتس تونج ليزعم أن الطريقة الجدلية قد نشأت في الصين قبل أن تنشأ في أي بلد آخر ، كما أنما يريد أن يقول إنه حين يمتنع الفلسفة الجدلية فإنه بذلك لا يبارح أرضه ولا وطنه .

ثم تجيء مقالة ثالثة من كارل يسبرز وأزمة العصر يبرز فيها كاتبها كيف استطاع يسبرز أن يفلسف لنا التاريخ فلسفة تبين وحدته أكثر مما تهتم بالتفصيلات الجزئية التي إذا وقف عندها بصر الرائي ظن أن لا وحدة في مجرى التاريخ الإنساني بمعنى النظرة العميقة التي تتناول الجنس البشري بأسره تناولا يضمه معاً في حركة واحدة يمد أن عملت فيه عوامل التفرقة والتشتيت وهنا يعاون كارل يسبرز في تحقيق الهدف الأسمى وهو إحلال السلام محل الكراهية والبغض .

وننتقل بعد ذلك إلى باب آخر يحدثنا أصحابه فيه عن لمحات من الفكر العلمي من الزاوية التي تزيدنا فهماً بالإنسان ظاهراً وباطناً فسيجد القارئ في هذا الباب مقالة عن سمات النضج العقلي وهي وإن تكن قد حصرت اهتمامها بالسمات الإيجابية التي تميز الناضج نضجاً عقلياً فهي بالتبعية تلقى لنا أضواء على الجانب السلبي من الموقف فتفهم منها ماذا ينقص الإنسان من صفات حين نصفه بأنه مراقق في حياته الفكرية ، وهو موضوع ذو أهمية في رحلتنا الثقافية الراحنة . وتذهب كتابة المقالة إلى أمرين تفصل فيهما الحديث تفصيلاً : أولهما أن المراقق ليس كله استمراراً للطفل الذي كان ، بل هو بمثابة مولود جديد يواجه مرحلة جديدة بمهارات عضوية ونفسية جديدة ، وثانيهما أن النضج العقلي يختلف عن المراهقة الفكرية اختلافاً كبيراً

لا اختلافاً كبيراً فقط ، فليس التضج العقلي زيادة في صفات مميّزة كانت موجودة عند المراهق بكميات ناقصة ، بل هو صفات جديدة لم يكن للطفل ولا للمراهق بها عهد . وهذه الصفات هي محور المقال .

وينتقل القارئ بعد ذلك إلى باب الأدب ونقدته فيجد مقالين أولهما عن جورج شحاده ومسرح اللاعقول ، وهو مقال تسبح لنا فيه الفرصة الملائمة للقائه كاتب عربي من لبنان عاش في فرنسا لكنه لم يزل يحمل قلبه العربي ، فإذا كان قد أضاف إلى الأدب العالمي إضافة جديدة فذلك فخر للعرب جميعاً ، وإننا لنلمس في هذا الكاتب الروح الحاملة التي تعوض سكان المدن في هذا العصر الصناعي ، تعوضهم ما فاتهم من حياة الريف وثقافتها وصفاتها بما يقدم لهم من ريف مسطور على الورق تقرؤه فتشم عبير الريف وإن تكن لا تزال قابلاً في مدينتك المكتظة المختلفة ، ولكي ينقل لنا هذا الشعر الريفي في صورة مجسدة جعله ثوباً يكسو به أديباً مسرحياً يراه الرائي في كائنات عينيه مباشرة . . ثم تأتي مقالة عن السيربالية في النقد الأوروبي المعاصر لتعلم منها أولاً ما هي السيربالية موماً إذ نعلم أنها أداة تمكّننا من النوص في أعماق اللاشعور لنستشف هناك ما للإنسان من قوى خلاقية ، حتى إذا ما أزعجنا الأستار عن ذلك الحبس من طبيعة الإنسان برزت لنا النفس الإنسانية على حقيقتها وكأنما ألقى على ظلالها شعاع من نور ، ثم بعد أن بين لنا الكاتب ما تؤدبه المذاهب السيربالية الحديثة لنا يخصص القول فيها ، كما ترد في ميدان النقد الأدبي .

بعدئذ ينتقل القارئ إلى دنيا الفنون في هذا العدد ليجد مقالين : أولهما عن الموسيقى السوفييتية الجديدة التي لعلها تكون أشهر المدارس الموسيقية المعاصرة مخصباً وأحفلها لشعوب الآسيوية والإفريقية بالأمل ؛ وذلك لأنها شأن كل جديد في ثقافة هذا العصر ، تهجر القوالب القديمة وتطرح جانباً ما كان يقضي به التقليد ، ثم ما هو أهم من هذا وذاك أن تكون هذه الموسيقى الجديدة ذات علاقة بالروح القومية الحديثة ، وأما المقالة الثانية فهي عن فنان عربي فقدناه منذ قليل هو عبد الهادي الجزار الذي كانت لوحاته تموج بالقيم العليا ، والذي برهن في تلك اللوحات على أنه ليس عبداً للطبيعة ، بل سيداً لها فكان بذلك بالنسبة للحركة القومية العربية كلها علامة من العلامات الكثيرة التي نعلم بها تحررنا من كل قيد حتى لو كان هذا القيد هي الطبيعة نفسها .

ثم ينتقل القارئ إلى مقال ننشره تكريماً لسلامه موسى في ذكره الشامة . إيماناً منا بواجب على هذا الجيل من المثقفين وهو أن يكون على وعي برجاله العاملين . . المفكرين .

أما الرأي في هذا الشهر فهو في كتاب « ثورة المنزل » والمنزل هنا هو الكاتب الكبير توفيق الحكيم الذي يرى فيه صاحب الرأي أنه لم يكن معتزلاً بقدر ما كان ملتصعاً ، له دوره الفعال في ثقافتنا الأدبية بعامة والثقافة المسرحية بنوع خاص . وأخيراً نلتقي بالقراء في لقاءهم الشهري المهود ونتركهم ينتقون بعضهم مع بعض في ندوة عامة مفتوحة .

سعيد التميمي

في نقد برتراند راسل

١ - فكرة السببية

قد يكون في الفكرة التي نود عرضها هنا نوع من الإغراب . لكننا نعرضها لمن يعني بدراسة « الفلسفة » العلمية المعاصرة تلك الدراسة التي يشار فيها من قريب أو بعيد إلى « برتراند رسل » .

ومنذ سنوات عديدة ، كنا قد عرضنا عرضاً عابراً لموقف هذا الفيلسوف من فكرة السببية . ولم نشأ حينذاك أن نقف معه وقفة طويلة نحاول أن نكشف بها ما فجاناً من طابع الإغراب في تفكيره . ثم جدت ظروف دعتنا إلى العودة إلى رسل مرة أخرى ، فرأينا أن نغني بدراسة رأيه عن السببية بشيء من التوسع وأن نضيف إلى ذلك رأينا في فكرته عن القوانين العلمية .

إن رسل يعتقد أن القانون السببي ليس جديراً بأن يسمى قانوناً . وهو يريد أن يظهر العلوم من فكره السببية لأنه يراها من رواسب الفكرة التقليدية الخاطئة التي تقيس أفعال الطبيعة على أفعال الإنسان

● إن فكرة « رسل » عن القوانين السببية إنما كانت خاطئة ، لأنه هو الذي يخطئ في الاستدلال ولأنه يخلط دائماً وبصفة تكاد تكون مطردة بين مضمون القانون السببي وبين الصيغة التي نحدد بها له .

● حقاً يمكن التسليم مع رسل بأن العلوم المتقدمة أخذت تستعيز من القوانين السببية نوعاً آخر من القوانين يطلق عليه اسم العلاقات الوظيفية ، لكن من الخطأ أن يتخذ ذلك ذريعة إلى القول بأن جميع العلوم الأخرى يجب أن تتبع نفس السبيل التي يسلكها علم الطبيعة .

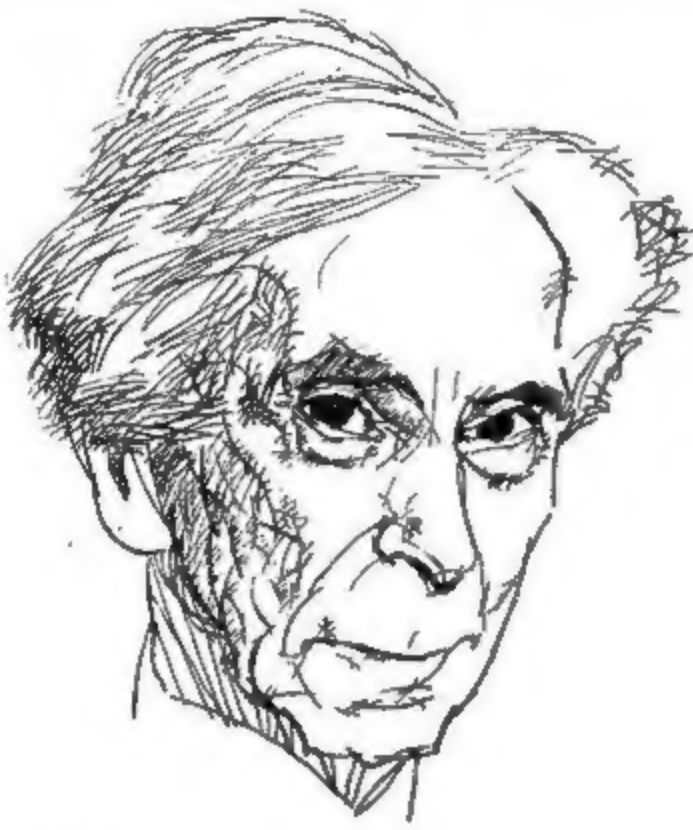
● وأخيراً يمكن القول بأن الضرورة ليست في صيغة القانون بل هي في مضمونه ، ولما غفل « رسل » عن هذه التفرقة الأساسية والبدئية في الوقت نفسه ، بذل جهداً كبيراً في غير ما يدعو ، حقيقة ، إلى بذله .



دكتور محمود محمد قاسم

فهى غير ضرورية . وهو يضرب لنا مثالا عجبياً يدل على السفسطة ، وهو مثال الخطاب الذى يصل إلى الواحد منا ، فإن وصوله نتيجة لوجود شخص آخر أرسل هذا الخطاب ، لكن وصول الخطاب لا يلزم كاتباً بكتابته ، إذن ليست كتابة الخطاب سبباً فى وصوله إلينا ، فهو يستنبط من عدم تأثير النتيجة فى السبب أن السبب لا يؤثر فى النتيجة ، ونسأل نحن ، لم لا يكون هناك إلزام من طرف واحد بحيث لا يمكن عكس سلسلة الأسباب والنتائج ، ولم لا توجد حالات أخرى يوجد فيها إلزام متبادل وهو ما نطلق عليه اسم السببية المتبادلة كالخطابات المتبادلة بين شخصين حريصين على حل مشكلة قائمة ، أو كالشجرة التى تؤثر فى أوراقها وأوراقها التى تؤثر فيها ؟ ثم نراه يقول إنه من المحتمل ألا يؤدي السبب إلى نتيجته ، إذ يوجد دائماً فاصل زمنى بين السبب والنتيجة . ومن المحتمل أن يحدث

الارادية ، والى تؤكد أن هناك قوة تفتقل من السبب إلى النتيجة ، فى حين أن السببية فى العالم الطبيعى ليست سوى مجرد علاقة تتابع زمنى . فهى تبين لنا أطرافاً معيناً بين الظواهر . فقد ألفنا أننا متى رأينا الظاهرة «ب» تتبع الظاهرة «ا» أن نتوقع ظهورها فى كل مرة تظهر فيها «ا» ويخيل إلينا أن هناك علاقة «ضرورية» بين السبب وما نسميه السبب . وعنصر الضرورة هذا هو الذى يرفضه «رسل» على وجه التحديد . ومن قبل رأينا أن «هيوم» سبقه إلى هذه الفكرة . فهو إذن ليس مجدداً فى هذه الناحية ، إلا باعتبار أنه يريد ربط فكرة هيوم بالتطور الذى حدث فى العلوم الطبيعية فى القرن العشرين . ومحرص «رسل» على تأكيد أنه لا «إلزام» بمعنى أنه ليس فى السبب ما يستوجب إلزاماً أن تتبعه النتيجة . وحقته فى ذلك أن فى استطاعتنا دائماً أن نسر فى العملية الاستدلالية من النتائج إلى أسبابها تماماً ، كما نسر من الأسباب إلى نتائجها أى أنه يزعم أن العلاقة السببية تقبل العكس ، ولذا



ب. رسل

الحركة الفعلية لهذه الأجرام : وأياً كان الأمر ، فإن «رسل» يريد ، بمثل هذه الأمثلة ، أن يمحو عنصر الضرورة بين الأحداث أو الأشياء التي توجد في الطبيعة ، لكي يكتفى بعنصر الاطراد ، كما فعل «هيوم» من قبل - لكن يجب أن نعترف بأن العلاقات الطبيعية موجودة بين الأشياء بصفة ضرورية ، رغم هذه الرغبة الملحة عند «رسل» لانكار فكرة الضرورة وأحياناً ينسى «رسل» فكرته عن القانون الطبيعي الذي يريد إرجاعه إلى مجرد صيغة لا مضمون لها ، فيتكلم عن العلاقات بين الأشياء الخارجية ، (نفس المصدر ص ١٠٦) .

ويشعر «رسل» بأنه ليس واضحاً فيقدم لنا أمثلة أكثر إيضاحاً ، ونجدها نحن أكثر مدعاة إلى الابتسام ، فيقول : إنه من الممكن أن توجد حركة دون شيء يتحرك ، مثال ذلك المسرحية أو المقطوعة الموسيقية التي نقول إن فيها حركة . وينسى «رسل» هنا أن مثاله هذا مأخوذ من العالم الإنساني الذي حلزنا أن نتخذه مقياساً للعالم الطبيعي . ومهما يكن من شيء ، فهو يريد أن يخلع على الطبيعة ما يشاهده في عالم الإنسان .

ثم ينتقل بنا إلى مثال آخر ، وهو الخاص بسقوط رجل من أعلى عمارة في الشريط السينمائي ،

ما يعطل حدوث النتيجة ، كما إذا تناول إنسان كمية من الزرنيخ فقد لا يكون ذلك سبباً ضرورياً في موته ، لأنه قد يصاب برصاصة في رأسه تقضي عليه ، لكن يمكن الرد عليه بمثاله نفسه لأن الرصاصة تقضي إلى الموت ضرورة في هذه الحال ؛ لكن ما عسى أن يقول «رسل» إذا لم يوجد في هذا الفاصل الزمني ما يعطل النتيجة ، كما يحدث في التفاعل الكيميائي الذي يؤدي دائماً إلى نفس النتيجة ، متى تحققت الشروط التي يتطلبها هذا التفاعل ؟ وهو يكاد يعترف بالضرورة بين السبب والنتيجة عندما يقول :
كلما قصرت الفترة بين السبب والنتيجة كان هناك احتمال أن تحدث النتيجة . أما إذا تدخلت عوامل جديدة في هذا الفاصل الزمني ، طال أم قصر ، فلنا نتوقع دائماً ألا تحدث النتيجة .

ويلجأ «رسل» إلى مثال آخر ليس أسعد حظاً من سابقه ، وهو مثال حركات الأجرام السماوية ، « فلم يعد أحد يقول : إن شيئاً يلزم الجرم الفلاني بالحركة على نحو ما يتحرك ، بل يقول إن هذه طبائع الأشياء » ونقول نحن : إنه عندما يتكلم عن طبائع الأشياء فإنه يعود حتماً إلى الحديث عن العلاقات الضرورية بين الأشياء ؛ لأن حركة الأجرام السماوية مطردة ، وتم على نمط واحد مما يوحي بفكرة الاطراد في المستقبل . وليس من المحدث أن نتلاعب بالألفاظ حتى ننكر فكرة الضرورة هنا ، فنعبر عنها بطبائع الأشياء ؛ إذ الأمر خاص أولاً وآخر ، بعلاقات بين الأشياء وهي علاقات مطردة وضرورية فعلاً .

ونجد مثالا آخر للسفسطة عند «رسل» عندما يتحدث عن صورة الأجرام السماوية المنعكسة على صفحة المرآة . فإن المرء «سرى صورها تتحرك في المرآة ، ولن يجد في نفسه ما يعيل به إلى افتراض قوة دافعة بين تلك الصور فعلى هذا النحو ، ينبغي له أن يتصور أحداث الطبيعة» (الفلسفة بنظرة علمية برتراند رسل تلخيص الأستاذ الدكتور زكي نجيب محمود) أو نعترف له بأن ليس هناك ، حقيقة قوة دافعة بين الصور في المرآة ، لكن هناك قوة دافعة بين الأجرام الخارجية ، وهي الجاذبية بدليل

والعلمية ، لكي نقرر أن «رسل» ربما وجد أن الإغراب في التفكير هو علامة الفكر الأصيل ، ولو كان هذا الإغراب مناقضاً لأيسر التجارب الحسية ولأكثر مبادئ العقل بداهة .

ونعتقد أن فكرة «رسل» عن القوانين السببية إنما كانت خاطئة ، لأنه هو الذي يخلط في الاستدلال ، ولأنه يخلط دائماً ، وبصفة تكاد أن تكون مطردة بين القانون السببي وبين الصيغة التي نحدد لها . فإن الصيغة التي تختارها تكون خاطئة إذا لم تنطبق على الواقع تماماً . ووجود هذا الفارق بين الصيغة والمضمون ليس معناه أن العلاقات الضرورية بين الأشياء غير موجودة ، بل معناه أن أساليبنا العلمية قد تقصر عن تسجيل هذه العلاقات كصورة مطابقة للواقع تماماً . ويمكن

أن نستشهد هنا بمثال لرسل نفسه ، وهو مثال المائدتين اللتين قد نخلط بينهما لشدة الشبه بينهما ، في حين أن آلة التصوير تفرق بينهما ، فصيغة إدراكنا الحسي أقل دقة من صيغة الصورة الشمسية . ومن العجيب أن كل الأمثلة التي يوردها «رسل» لإنكار العلاقات الضرورية بين الأسباب والنتائج يمكن أن يستشهد بها ضده .

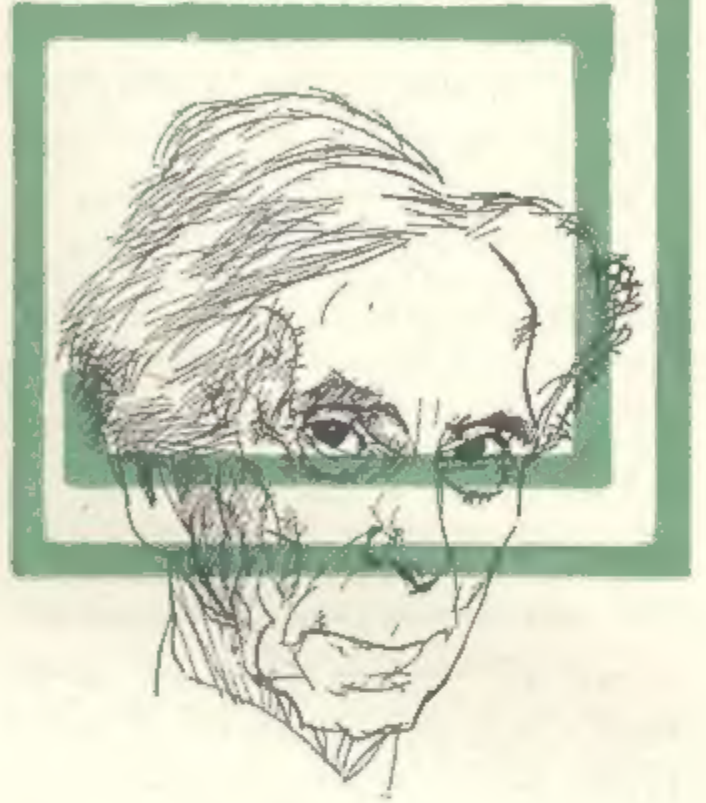
ويبقى بعد ذلك أن نفسر هذه النظرة الغريبة عند «رسل» التي يسميها الفلسفة بنظرة علمية ، بأنه إذا كان هناك ما يسمى بمعنى الألوان الذي نجعلنا نرى اللون الأحمر أخضر مثلاً ، فهناك ما يمكن أن نسميه بالعقلية التي تستقطب الأخطاء بطريقة منهجية أو بصفة ضرورية . إن «رسل»

يريد أن يرجع كل شيء إلى خبرته الحسية في الوقت الذي يحذرنا فيه من قياس الأشياء على وجهة نظرنا الإنسانية . فإذا أراد أن يقتصر على خبرته الحسية فذلك أمر يخصه ، ونحن لا نناقشه في مشروعية خبرته أو عدم مشروعيتها . ومن قبل أراد السوفسطائيون أن يجعلوا الخبرة الحسية الفردية المتغيرة أساساً لكل شيء ، لا أساساً للمعرفة وحدها . لكن قد يسمح لنا «رسل» ألا نعتمد على خبرتنا الحسية الفردية التي ربما كانت خاطئة ، والتي نجعلنا نخلط مثله بين سقوط رجل في شريط سينمائي وبين سقوطه فعلاً من أعلى بناية عالية .

والذي يحسك بسلك التلغراف في أثناء سقوطه ، فيقع على الأرض سليماً ، فنقول عندئذ إن شيئاً واحداً قد نزل من مكان إلى آخر بطريقة معينة ، ولكننا نعلم أن حقيقة الأمر تنحصر في وجود عدد كبير من الصور الفوتوغرافية التي تلاصقت وترابطت على النحو الذي خدعنا ، وأوهنا بوحداية الجسم الساقط وطريقة سقوطه . وهكذا العالم الطبيعي أحداث ترابط عقوداً عقوداً ، فتتوهمها أشياء تتحرك » (نفس المصدر ص ١٠٠).

وواضح أن مصدر الخطأ في هذا المثال ينحصر في أن «رسل» يريد أن يجعل السقوط في شريط السينما مقياساً لسقوط الأجسام في الخارج ، مع أنه حذرنا من هذا القياس : ونسأله ما رآه في الشخص الذي يسقط من فوق برج لندن أو من أعلى المجمع عندنا ، دون أن تكون هناك حيلة سينمائية تخدعنا ؟ هل سيظن «رسل» أن ليس هناك جسم معين ينزل من أعلى البرج أو من المجمع إلى سطح الأرض ؟ إنه يفسر خطأنا في القول بوجود علاقة معينة ضرورية في الطبيعة بأنه يرجع إلى خطأنا في الاستدلال من تجاربنا الحسية .

ويضرب لنا «رسل» مثلاً عجيبياً آخر يشرح لنا فيه كيف أن الإنسان يحس الريح ، ويحس الشجرة تقتلع ، ثم يستدل من عنده بوجود قوة ، لأنه يميل بفطرته إلى السؤال «لماذا» في حين أن النظرة العلمية تسأل بالسؤال «كيف» ولا تزيد على ذلك . ولنا أن نسأله : كيف نفسر وجود شجرة اقتلعت فعلاً وسقطت على الأرض في غيبة عقل يستدل على قوة الريح في اقتلاعها ؟ هل يعد ذلك وهماً وخيالاً أم هناك فعلاً علاقة ضرورية بين شدة الريح واقتلاع الشجرة ؟ وما رآه في الكشف عن القطب الجنوبي مثلاً ؟ فهل وجدت هضبة هذا القطب بعد أن خضعت للتجربة الحسية ، أم كانت توجد فعلاً قبل هذه التجربة ... ؟ ولا نريد أن نستطرد في ذكر آلاف من الأمثلة من حياتنا اليومية العادية ، فضلاً عن أمثلة الحياة



يدعو إلى الدهشة (نفس المصدر ص ١٧٠) عندما يقول :
« إن الحادثة التي يدركها الفسيولوجي في عين غيره
هي في الحقيقة ، حادثة في عينه هو ، لا في عين
غيره التي يلاحظها » لكن لماذا لا يذهب في التحليل
العلمي إلى أبعد من ذلك ؟ فيقرر أن هناك علاقة
بين شيئين متلازمين ضرورة ، إذ أن تحدث هذه
الحادثة في عين الفسيولوجي مالم يوجد شيء يراه
في عين الآخر .

والحق أن « رسل » يخلط هنا بصفة مستمرة
بين الصيغة والمضمون ، إذ أن الصيغ لما كانت
نسبية عنده فن المشروع أن ينكر المضمون
أيضاً . وأخيراً نجده يحتاج لذلك بأن العلوم المتقدمة
لا تستخدم مصطلح السبب فيقول : « إن كلمة
السبب لا تردد مطلقاً في العلوم المتقدمة مثل علم
الفلك القائم على فكرة الجاذبية ، وإذا كان عالم
الطبيعة قد أفلح عن البحث عن الأسباب فالعلة في
ذلك ، أنه لا وجود لمثل هذه الأشياء » .

حقاً يمكن التسليم مع رسل بأن العلوم المتقدمة
أخذت تبتلع عن القوانين السببية نوعاً آخر
من القوانين يطلق عليه اسم العلاقات الوظيفية . لكن
من الخطأ أن يتخذ ذلك ذريعة إلى القول بأن جميع
العلوم الأخرى يجب أن تتبع نفس السبيل التي
يسلكها علم الطبيعة . والواقع أننا إذا ألقينا
ببصرنا على تطور العلم حتى الآن وجدنا أن البحث
عن القوانين السببية يكاد يشمل مجال علم الكيمياء
الحديث ، لأن هذه القوانين هي قوانين التغير في
الزمن وكل تفاعل كيميائي يستغرق زمناً . كذلك
نجد أن العلماء لا يريدون الوصول إلى بعض القواعد
التجريبية فحسب ، بل إلى نظريات تفسيرية
تعترف بوجود أسباب للظواهر وما يطرأ عليها من
تغير ، هذا إلى أن العلوم المتقدمة التي يتحدث عنها
« رسل » ما زالت تعني بمعرفة الأسباب ؛ لأن
القانون بمعنى العلاقة الوظيفية إذا فسر لنا ظاهرة
أو عدة ظواهر ، فن الواجب أن يكون ممكن

ونؤكد مرة أخرى أن الأمر الذي يفسر لنا
هذا الخلط الأكيد الذي وقع فيه « رسل » هو أنه
لا يستطيع أن يفرق بين مضمون العلاقات السببية
بين الأشياء وبين الصيغة التي يعبر بها العالم عن
هذا المضمون . وهكذا نفهم لماذا يقول إننا
لا نلاحظ الأحداث في تتابعها المطرد ؛ ومن
أطراف التتابع تتألف القوانين الطبيعية ، كأن هذه
القوانين — كملاقات حقيقية بين الأشياء — لا توجد
فعلاً إلا بعد أن تحدد صيغتها .

ومما يدل على اضطراب فكرة « رسل » أنه
يعود بعد ذلك كله ليحدثنا عن العلاقات بين
الأشياء فيقول :

ولولم تكن هناك عمليات طبيعية تحدث في العالم الطبيعي ،
بأداة من مراكز معينة ومختلفة بخصائصها الرئيسية ،
إلى أن تنتهي إلى حاسة الشخص المدرك لاستحال
على عدة أشخاص أن يدركوا الشيء الواحد من وجهات
نظر متعددة . إن هذه الوجهات المتعددة
تقابل الصيغ المختلفة . أما المضمون فهو العلاقة الثابتة
بين الأشياء والحاسة . كذلك نراه يتراجع على نحو

التفسير هو الآخر . ومعنى هذا أنه لا بد من الكشف عن قانون أشد عموماً منه بحيث يكون القانون الأول إحدى حالاته الخاصة ، كما أمكن لنظرية الجاذبية مثلاً أن تفسر كلا من قوانين كيبلر وجاليليو وكما احتاجت هي الأخرى إلى نظرية أهم منها تفسرها (المنطق الحديث ومناهج البحث ط ٣ ص ١٩١) .

ب - خلط رسل بين مضمون القانون العلمي وصيغته

ولقد قلنا إن مذهب رسل الفلسفى ليس سوى نكسة في تاريخ الفكر الإنسانى ، إذ هو يعود بنا إلى مذهب « هيوم » ، وهو مذهب حسى في أساسه ، وهو فيما عدا ذلك مذهب شك أكثر من أن يكون مذهباً يلتزم قواعد العقل .

ويبقى علينا أن نفسر هذه النكسة ، وأن نعلل عودة « رسل » إلى الوراثة ، رغم تقدم العلم منذ عصر « هيوم » حتى أيامنا هذه . إن الفحص الوثيد لآراء « برتراند رسل » وحججه ، قد انتهى بنا ، حسبما أتاح لنا فهمنا ، إلى أن السبب في ذلك هو أن « رسل » يخلط خلطاً ، يدعو إلى الإشفاق ، بين مضمون القانون وصيغته ، وهناك حافز آخر دفع « رسل » إلى الإصرار على العودة إلى نظرية « هيوم » وربما كان هذا الحافز شخصياً ، ولذلك لا نتوقف أمامه طويلاً . حقاً إنه يجعل هذا الحافز نتيجة منطقية وضرورية لرأيه في طبيعة القانون العلمى ، مع أنه ينكر عادة الضرورة العقلية ! لكن بدا لنا أنه ليس نتيجة لفلسفة ذات نظرة علمية ، بل هو في حقيقة الأمر فكرة سابقة ملحة . وتتلخص هذه الفكرة في إنكار وجود الله والخلق والعناية الإلهية . لأن هذه الأمور في نظره مجرد ألفاظ لا تدل على مضمون ما يدخل في نطاق تجربته الحسية . وهكذا ندرك مدى هذا الجهد العظيم الذى يبذله لإنكار السببية في العالم الطبيعى ، حتى يصعد مرة أخرى لينكر السببية الأولى .

ومن العجيب أن « رسل » يهدد كل من يقول بوجود السببية الطبيعية أو الميتافيزيقية بأنه جاهل ، لأنه يقيس أفعال الطبيعة على أفعاله ، مع أن هذا هو ما يفعله « رسل » على وجه التحقيق ، دون أن يدري ؛ لأنه يقرر لنا أنه ليست هناك علاقات ثابتة بين الأشياء . وليست القوانين عنده إلا وليدة الوصف . لكن ما طبيعة هذا الوصف ؟ إنه وصف إنسانى أولاً وآخر . والحق أن « رسل » لا يفتن هنا إلى أنه إنما يتكلم عن صيغة القانون لا مضمونه ، وأياً كان الأمر فهو يريد أن يخضع الطبيعة ، بعد أن جردها من كل شيء ، لعبارات إنسانية وصفية . وما نظن أن « رسل » يعتقد أن قانون سقوط الأجسام ليس إلا عبارة وصفية تعميمية ، وأن الأجسام لم تسقط حقيقة في الفضاء إلا بعد أن كشف « جاليليو » عن قانون سقوط الأجسام .

أليس هذا هو عين الخلط بين مضمون القانون وصيغته ؟

ومن الطريف أنه يرى أن الطبيعة ما دامت تتغير فمن الضروري ألا توجد فيها علاقات داخلية . أليس مما يتسق مع العقل - وأوان رسل لا يرحب كثيراً بحكم العقل ويعتمد اعتماداً مفرطاً على الخبرة الحسية - أن يقال إن الطبيعة تخضع في تغيرها لقوانين ثابتة ، وأن العلماء يحاولون - كما قلنا - الاقتراب بصيغتهم التي تزداد دقة على الدوام من هذه القوانين الثابتة التي تسيطر على تغير الأشياء .

غير أن « رسل » يزعم أن الاعتراف بوجود علاقات داخلية بين الأشياء فكرة ميتافيزيقية وهمية . ولنا أن نتساءل فنقول : هل إذا قررنا وجود علاقة حقيقية بين السكر والماء تؤدي إلى ذوبان السكر في ظروف طبيعية محددة ، نكون قد دخلنا في متاهات الميتافيزيقيا أو في مجال الأوهام ؟ وهل ندخل حقيقة في متاهات الميتافيزيقيا إذا قلنا إن هناك أنواعاً من الجراثيم تؤدي إلى مجموعة معينة من الأمراض ، أم سيقال إننا نشبه أفعال الطبيعة

بأفعال الإنسان الإرادية التي نشأت منها فكرة « السببية » كما يؤكد لنا « رسل » ؟

لقد سبق أن أشرنا إلى عدة أمثلة عجيبة اعتمد عليها لينكر وجود العلاقات السببية بين الأشياء الطبيعية فهو يريد منا ألا نستنبط مثلاً من جرّ الحصان للعربة ، أو رفع الإنسان لأحد الأثقال بيديه دليلاً على وجود قوى في الطبيعة ، لأن مثل هذه الأفعال هي التي دفعت بالناس قديماً وحديثاً إلى القول بوجود قوى مؤثرة في الطبيعة ، وإذن فلا سبيل إلى فهم الطبيعة في ظنه ، إلا إذا جردناها من تلك الفكرة الإنسانية ؛ لأن الطبيعة ليست حسب خبرتنا الحسية سوى حوادث تتعاقب أو تتقارن دون ضرورة . لكن ماذا يقول رسل عن النيران التي تلتهم الغابات والسيول التي تخرب الطرق والقرى ، وعن قوة دفع الماء ، وقوة ضغط الهواء ؟ ولماذا ننسب إلى الحصان أنه يجبر العربة ولا نعترف أن الماء يدفع الأشياء التي تغمر فيه بقوة تعادل وزن السائل المزاح ؟ وأن هذه العلاقة ضرورية .

إنه يرى أننا ما دمنا لانحس بالصدمة بين كوة البلياردو وبين كرة أخرى ، فليس هناك علاقة ضرورية في أن تحرك الكرة الأولى ، الكرة الثانية ، وما دامت الحواس الظاهرة والباطنة لاتأثنا بانطباع يوحى بفكرة العلاقة الضرورية هنا فليست هناك علاقة سببية . ثم يتدرج إلى إنكار تأثير إرادة الإنسان في أفعالنا ما لم ندرك ذلك عن طريق ممارستنا الذاتية ، « وليس في الإرادة ذاتها ما يبدل على أنه من الحتمي أن يتبعها ما يتبعها من حركة بدنية » . لكن ما القول إذا تحرك الجسم في حالته الطبيعية ، أي مع وجود جميع الشروط التي يتألف منها السبب سواء أكانت شروطاً إيجابية أم سلبية (أنظر كتابنا المنطق الحديث ومناهج البحث ط ٤ ص ٢١٠) . وليس لرسل أن يحتاج كما فعل بحالة الشلل ، إذ لاتتوفر هنا الشروط التي تودي إلى تأثير السبب في النتيجة . وهذا ما يحدث مثله في الطبيعة أيضاً .

والواقع أن « رسل » يستخدم أمثلة كثيرة أخرى يقين منها أنه هو ، وأنصار التجريبية العلمية الذين يذهبون مذهب « هيوم » ، يخلطون بين ما يسمونه هم الضرورة العقلية وبين فكرة العلاقات الضرورية بين الأشياء . فإذا لم تكن هناك ضرورة عقلية في أن يتجه الحجر إلى أسفل ، أو تدفع كرة كرة أخرى فهل معنى ذلك أنه ليست هناك علاقات ضرورية بين الأشياء نفسها ؟ ونعتقد أن رسل لو فرق بين صيغة القانون ومضمونه لتجنب مثل هذا الخلط .

وهكذا يضطر أصحاب التجريبية العلمية إلى الاعتراف بأن « هيوم » ربما أخطأ في تصويره للأفكار وقوله بأنها كيانات مستقلة بعضها عن بعض ... وأن الأمر على حقيقته ربما كان تياراً منضلاً من أحداث صغرى لكنهم يصرون على اتباعه في القول بأن السببية مجرد اقتران بين سابق ولاحق ، دون أن تكون هناك علاقات ضرورية . وبعد كل من هذا الاعتراف والإصرار نراهم ينهمون من يقول بوجود هذه العلاقات بين الأشياء المتتابعة في الزمن بأنهم يؤمنون بقوى غيبية . ولانظّم جادين في هذا الاتهام ، إذ سرعان ما يقولون إن الأمر في الطبيعة ليس فوضي ، مع وصف العلاقة السببية بأنها علاقة اطراد ، وهنا ينبغي أن نسأل وكيف يفسرون هذا الاطراد ؟ أهو نتيجة لخبرتنا الحسية أم هو نتيجة لعلاقات ثابتة بين الأشياء ؟ أي هل يسقط المطر لوجود علاقة بين بخار الماء المشبع به الهواء وبين انخفاض درجة الحرارة أم مجرد خبرتنا الحسية ؟

وليس من المجدى أن نخصص قدراً أكثر من ذلك في نقد رأي « رسل » وأتباعه ، وبيان خلطهم بين صيغة القانون ومضمونه ، ومع ذلك فإننا نجد ما يشبه أن يكون انجاسها إلى التفرقة بين هذين الأمرين عندما يعترفون بوجود فارق بين « أي قانون من قوانين الطبيعة التي تثبت فيه أطرادات الظواهر وبين تطبيق ذلك القانون نفسه بعد ذلك

على مواقف بعينها ، (الفلاسفة بنظرة علمية ص ١٥٤)
وإذن فقيم يتهمون العقلين بأنهم يخطئون عندما
ينقلون الضرورة من نتيجة القانون إلى القانون نفسه ،
مع أن الواقع أن هؤلاء لا يخلطون بين القانون من حيث
هو صيغة وبين القانون عندما ينطبق على حالة
خاصة بعينها ؟ .

وأخيراً ، يمكن القول بأن الضرورة ليست
في صيغة القانون بل هي في مضمونه . ولما غفل
« رسل » عن هذه التفرقة الأساسية والبدئية في
الوقت نفسه ، بذل جهداً كبيراً في غير ما يدعو -
حقيقة - إلى بذله .

ونحن نفسر هذه الحملة التي تشبه حملات
« دون كيشوت » بأنه مخشى أن يكون الاعتراف
بالضرورة الموجودة بين الأشياء سبباً في الاعتراف
بوجود عقل نسق الكون ، ووضع فيه علاقات
ضرورية . ونقول نحن : إذا أصر « رسل » على
إنكار هذا العقل فهذه مسألة تخصه ، لكن ليس ثمة
ما يدعوه مطلقاً ، في هذه الحالة أيضاً ، إلى إنكار
العلاقات الضرورية بين الأشياء . ومن حسن
السياسة في التفكير أن يتجه بكل هذه الجهود ،
في حالته الخاصة إلى إنكار وجود هذا العقل
المدبر صراحة ورأساً ، دون أن يكون مضطراً
إلى إنكار وجود القوانين الطبيعية باعتبار أنها
مضمون ثابت ، لا صيغ تقريبية . إن « رسل »
مخشى أن يكون في الاعتراف بالعلاقات الضرورية
بين الأشياء اعتراف بعلة أولى .

وفيم كل هذه الخشية التي لا مبرر لها ؟ إن
البحث في العلة الأولى من مجال الدين والفلسفة
والفطرة الأولى ، في حين أن السببية في العالم
الطبيعي إحدى صور القوانين الطبيعية ، وهذا
كله من مجال العلم الطبيعي . ومن الممكن جداً أن
يعترف « رسل » بالسببية الطبيعية وأنها قوانين
التغير في الزمن « دون أن يقرنها بفكرة وجود الله
إذا كان مصراً بينه وبين نفسه على إنكار هذا
الوجود . وجدير برسل ألا يهدد مخالفه ، معتمداً
على عقيدته السلبية بأنهم أتباع الخرافة الميتافيزيقية

ما دام أنه يدعى أنه ينشئ فلسفة بنظرة علمية .
ونقول إنه جدير ألا يلجأ إلى هذا النوع من رمي
الآخرين بالغباء ، ما دام يعترف بأن طبيعة العلم
لا يمكن أن تظل وصفية ، وأنه من الضروري أن
ينتقل إلى مرحلة التغير ، وخصوصاً لأنه يقرر
الاتجاه الطبيعي للعقل إلى الانتقال من قانون إلى
قانون أعم منه .

والحق أن « رسل » يضطر - دون أن يدري -
إلى التفرقة بين صيغة القانون ومضمونه عندما
يفرق بين ما يسميه أحداثاً مكانية زمانية ، وبين
ما يطلق عليه اسم الإحصاء لهذا التابع بين تلك
الأحداث ، ويقول إن هذا الإحصاء لا يتضمن
معنى من معاني الجبر أو الإلزام . إن هذه
الأحداث المكانية الزمانية هي التغيرات المكانية في
الزمن ، أي العلاقات الضرورية بين الأشياء ، أو
ما يطلق عليه اسم مضمون القانون . أما ما يطلق
عليه اسم إحصاء هذا التابع فهو ما نطلق عليه
اسم صيغة القانون .

ولنا أن نتساءل فنقول : إذا كان « رسل »
يضطر إلى التفرقة بين الأحداث المكانية الزمانية
وبين الإحصاء ، أي بين العلاقات الداخلية وبين
صيغة القانون فلماذا هذا الخلط العجيب بين
مضمون القانون وصيغته ؟ أليس لنا أن نفسر ذلك
الاضطراب في فهم معنى القانون العلمي عنده بأنه
لا يفعل سوى أن يقرر ما قاله « هيوم » من قبل ؟ .

وقد أردنا أن نفسر لأنفسنا شهرة « رسل »
فسألنا المختصين في السياسة والاقتصاد فقالوا إنه
ليس من فريقهم ، بل هو فيلسوف ، وسألنا
أعلام الرياضة عندنا أهو رياضي مبتكر من طبقة
أمثال بوانكاريه ونيوتن فقبل لنا إنه ليس من
طبقتهم ، بل قالوا ، دعابة ، إنه لم ينتج شيئاً له
قيمه منذ أن جاوز العشرين من عمره . ونعترف
من جانبنا أننا ما زلنا أمام لغز « رسل » أو أسطورة
فلعل هناك من يعرفنا بجانب من أصالته التي نجعلها :

محمود محمد قاسم

ماوتسى تونج

● يقرر ماوتسى تونج أن الطريقة الجدلية قد أنتجت في الصين قبل ظهورها في اليونان القديمة وقبل كتابات هيجل بالظبط . ونجده يكتب عام ١٩٤٠ مطالباً بالاستعانة بالمؤلفات الصينية القديمة والثقافة الصينية عامة لإقامة نوع من الماركسية الصينية القومية .

● يبدو من بين ثنايا آراء ماوتسى تونج تأثره الشديد بالأسلوب الثقافي الصيني التقليدي ، وهو وإن يكن عميق الإيمان بمبادئ لينين والآراء الماركسية الأساسية ، إلا أن دعائمه الفكرية تستند على التقاليد الصينية العريقة ، ومن منابها تنحدر تياراته الفكرية .

● من الخصائص الجوهرية لمذهب ماوتسى تونج إبراز أهمية الطابع المميز ، والذاتية الخاصة لفكرة « الطرق المختلفة المؤدية إلى الحقيقة » . وهي الفكرة التي قادته إلى صك التعبير المشهور « لنضع ألف زهرة تتفتح » .



فؤاد محمد شبل

المظاهر العامة

تنبثق الأفكار من التاريخ ، كما أنها - بدورها - تشكل التاريخ . والأفكار هي ثمرة تفاعل يتم في الذهن بين التقاليد والأحوال التاريخية . ولا شك في أن تفكير الفرد هو مفتاح إدراك أفعاله وتمييز أغراضه . وللفكرة تأثير خاص في دراسة ماوتسي تونج ، لأنه يؤمن بأن منحاه التفكير وسيلة لتحويل شكل المجتمع .

ولقد أصبح لآراء ماوتسي تونج ونظرياته ، مكان مرموق في الفلسفة السياسية عامة وفي الأفكار الاشتراكية بالذات . إذ لا يقتصر الأمر على اعتناق الصين الشعبية لها - وسكانها أكثر من خمس سكان العالم - بل أخذت أفكاره تذيب وتنتشر في أنحاء كثيرة من العالم . الأمر الذي يدفع الباحثين إلى دراستها . فكان أن نشأ مذهب سياسي فكري جديد هو « الماوية » له معالمة الخاصة وملاحمة المميزة .

ويحمل المنحى التفكيرى لماوتسي تونج طابع الموقف التاريخى الذى نشأ فى معتركه ، والتيارات الثقافية التى تعرض لها ، بالإضافة إلى شخصية الرجل الذاتية التى لا يختلف فى قوة تأثيرها أحد من قُبِضَ لهم مقابلته والتحدث إليه .



وثمة ثلاثة مظاهر أساسية « تنسم بها حياته ، وينطبع بها تفكيره :

الأول - وطنيته العارمة وقوة نزعة القومية .
وهي من خصائص الشعب الصيني ذى التاريخ العريق وصاحب الحضارة القديمة الزاهرة .
ويتصف هذا الشعب بالأنفة والكبرياء والاعتزاز بعنصره والإيمان برسائله الحضارية . ومن ثم ؛ يبدو من بين ثنايا آراء ماوتسى تونج تأثيره الشديد بالأسلوب الثقافى الصينى التقليدى . وهو وإن يكن حقيق الإيمان بمبادئ لينين وبآراء الماركسية الأساسية ، إلا أن دعائمه الفكرية تستند على العقائد الصينية العريقة ، ومن منابها تنحدر تياراته الفكرية .

الثانى - الروح النضالية التى تسيره فكراً وعملياً .
ولا شك أن تاريخ الصين الحديث الحافل بمآسى تدخل الامبريالية فى شئون الصين وإذلالها القومية الصينية ، بالإضافة إلى كفاح الحزب تحت قيادته لتسليم زمام الحكم ؛ كان له تأثيره البالغ فى سيطرة الروح النضالية على تفكير الزعيم الصينى ،
وهي روح باتت تنعكس على السياسة الصينية بجانبها الداخلى والخارجى .

الثالث - إعلاؤه من شأن الأنفال التى تنبعث من الضمير وتسيرها رغبة الفرد العامل فى تادية واجبه من طواعية ؛ واستنكاره - بالنال - قيام الفرد - آلياً - بتنفيذ ما يتطلبه من أوامر .
ولهذا تأثيره العظيم فى روح التسامح التى تسود المجتمع الصينى : فلا بطش ولا إرهاب . ولا شك أن مصدر هذه النزعة ، الخلق الصينى الوديع المشهور بتسامحه . وهذه روح نجدها منبثة فى أقوال فلاسفته العظام .

وأول ما يبطالنا من منحى ماوتسى تونج التفكيرى ؛ مذهبه فى المادية الجدلية . ويطبقة فى سياساته ، ويعتبر مفتاح تفكيره ومناطق انبجاعات الصين الحديثة . وإذا كان قد تأثر باطلاعه على مؤلفات ماركس وإنجلز ولينين وستالين وغيرهم من فلاسفة الاشتراكية وكتابها ، فالتأثير الأول

والأعمق والأبقى هو الفلسفة والثقافة الأدبية الصينية الكلاسيكية وانطباعاته التى كونتها تجاربه العملية .
وللمادية الجدلية - مثل المنطق - تفسيران مختلفان ، وإن اتصل أحدهما بالآخر أوثق اتصال :
الأول - يصفها بأنها طريق للتفكير ووسيلة للاستدلال ، وأداة للجدل ، وإقامة الدليل على صحة - أو خطأ - الوقائع الذهنية .
الثانى - يفسر الحقيقة والشعور البشرى وفقاً لهذه الطريقة ويحمل منها جزءاً من فلسفة .

وتتضمن الطريقة الجدلية الماركسية عدم وجود ظاهرة فى الطبيعة يمكن تفهمها لو أخذت بمفردها وعزلت عن الظواهر المحيطة بها ؛ وبالتالي يمكن تفسير أية ظاهرة وتفهمها إذا ما درست وهي متصلة اتصالاً وثيقاً بالظواهر المحيطة بها . وتتطلب الطريقة الجدلية التأمل وإمعان الفكر فى حركة الظواهر وتغيرها وارتقاها وزوالها . وتحتم الطريقة الجدلية الماركسية أن ينظر إلى عملية الارتقاء - وهي سمة الكون وطابعه - لا على أنها حركة فى دائرة أو أنها مجرد إعادة لما قد حدث فعلاً ، ولكن على أنها حركة أساسية صاعدة ؛ وأن ينظر إليها باعتبار أنها انتقال إلى دولة صورية جديدة وتقدم من البسيط إلى المركب وصعود من الأدنى إلى أعلى وذلك لأن الانتقال من التغيرات الكمية البسيطة إلى التغيرات الصورية السريعة المفاجئة هو قانون الارتقاء . وتستمسك الطريقة الجدلية بأن تأخذ عملية الارتقاء مكانها من الأدنى إلى الأعلى باعتبارها مظهراً للمتناقضات ، فالارتقاء هو تصارع الأضداد . وعلى عكس المذهب التصورى - الذى ينادى بأن العقل وجده هو الكائن وأن العالم المادى والوجود والطبيعة أشياء لا توجد إلا فى عقولنا وإحساسنا وأفكارنا - تؤمن الفلسفة المادية والماركسية بأن المادة والطبيعة والوجود حقائق موضوعية خارج نطاق عقولنا ومستقلة عنه ، وأن المادة تأتى فى الصدارة لأنها هى مصدر الأحاسيس والأفكار والعقل ، وأن العقل يتلوها ويشتق منها ؛ إذ أنه انعكاس المادة وانعكاس الوجود ؛

وأن الفكرة هي نتاج المادة التي وصلت في تطورها
درجة عالية من الكمال هي الذهن ، وأن الذهن هو
وسيلة الفكرة ؛ وعلى ذلك لا يتأتى الفصل بين
الفكرة والمادة من غير ارتكاب خطأ جسيم .
وإذا كانت الصدارة - وفقاً للمادية الماركسية -
هي للعالم المادى والطبيعة والوجود - وكلها مستقل عن
العقل والفكر - فإن الحياة المادية للمجتمع والوجود
المادى للمجتمع حقيقة موضوعية توجد مستقلة عن
إرادة الأفراد ، في حين أن الحياة الروحية للمجتمع
هي انعكاس لهذه الحقيقة الظاهرة : هي انعكاس
الوجود . وبعبارة أخرى ؛ فإن مصدر الحياة الروحية
للمجتمع ومنشأ الأفكار والنظريات الاجتماعية والآراء
والنظم السياسية ، يجب البحث عنه - وفقاً للمادية
الماركسية - لافي الآراء والأفكار والنظريات والنظم
السياسية نفسها ، ولكن في حياة المجتمع المادية ؛
في الوجود الاجتماعى الذى تعتبر الآراء والنظريات
والأفكار والنظم ، انعكاساً له .

وعلى هدى هذه الخلاصة المركزة لفكرة
المادية الجدلية الماركسية اللينينية ، نستعرض وجهة
نظر ماوتسى تونج تجاهها :

موقف ماوتسى تونج من المادية الجدلية

ليس المنطق الجدلى بالغريب عن الصين ، فإنه
سابقة في طريقة التفكير الصينى . وقد انبعث
تحت تأثير السمة المميزة للغة الصينية ، والطابع
الخاص لثقافة تلك البلاد العريقة . ويقرر
ماوتسى تونج أن الطريقة الجدلية قد انبعثت
في الصين قبل ظهورها في اليونان القديمة وقبل
كتابات هيجل بالطبع . ونجده يكتب عام ١٩٤٠
مطالباً بالاستمانة بالمؤلفات الصينية القديمة وبالثقافة
الصينية عامة ، لإقامة نوع من الماركسية الصينية
القومية . ولقد كشفت الدراسات التي
أجراها الكتاب الصينيون المحدثون عن وجود المادية
الجدلية في كتابات الفيلسوفين الصينيين «لاوتزو»
و «تشوانج تزو» ، بالإضافة إلى ما خلفه مريدو
«كنفوشيوس» و «موتزو» .

وإذا كانت الفكرة الفاسفية الصينية تنشبت

بالواقع الموضوعى وبالطبيعة ؛ فإن ماوتسى تونج
يجعل من المادة شيئاً واضحاً بذاته ؛ شيئاً مستقل
عن إرادة الإنسان ومعرفته . ونجده يركز جميع
آرائه الفلسفية على معرفة الإنسان في حد ذاته .
ويهتم اهتماماً بالغاً بالعلاقة بين المعرفة والتجربة ؛
ويجب ألا يعزب عن البال أن اهتمامه بهذه العلاقة
شيء جديد على اتجاهات الفلسفة الصينية التقليدية
التي لم تلق كثير بال إلى طبيعة المعرفة وأساليبها .
ولا شبهة في أن اهتمام الزعيم الصينى جاء نتيجة
لتأثير الماركسية اللينينية عليه .

ومن الناحية الأخرى ؛ لعل عنايته الفائقة
بالعلاقة بين الإدراك والفعل ، ترجع إلى إخفاق
المنحى التفكيرى الصينى التقليدى في حل هذه
المشكلة حلاً يرضى طموحه . فإن ثمة في الفكر
الصينى عناصر سلبية جامدة انحدرت من التأوية
والكنفوشيوسية .

ومهما يكن من أمر ؛ فإن فكرة ماوتسى
تونج عن المعرفة تنقسم بالمظاهر الستة التالية :

الأول - كراهية العوامل الأيديولوجية البهتة
وعدم الثقة بها .

الثاني - إيمان قوى بأن فلسفته الذاتية ،
انعكاس لحقيقة موضوعية .

الثالث - وجهة نظر صينية بمحة تؤثر فيها
المادية الجدلية الماركسية . ومصداقاً لهذا ؛

فإن مناط فكرته هو أن الحقيقة ليست مطلقة ؛
وأنها ليست سلبية على الإطلاق أو ثابتة ؛ بل هي
دائماً جديدة ومتفاوتة .

الرابع - أن إنكار الحقيقة المطلقة الثابتة ،
قاده إلى الإغلاء من شأن التجربة والاختبار وتوكيد

أهمية التطبيق ، لكشف مدى صلاحية أيديولوجية
المجتمع أو تنظيم له . وعن طريق العمل

وبوساطة الفعل ، يتأتى كشف المزايا والنقائص .

الخامس - اعتقاد بأن التطبيق هو الطريق



السوى المؤدى إلى الحقيقة ، وأن التطبيق يضم الحقيقة بين ثنائيه .
السادس - تنهى حدود التطبيق والتجربة عند نقطة « الامتخالة المعلقة » وحدها .

مشكلة التفاضل بين المادة والفكر

تنحصر نقطة البداية في فلسفة ماوتسى تونج ؛
فما يرثيه من حل لمشكلة الماركسية الرئيسية ، بل
معضلة المدارس الفلسفية جمعاء « المتصلة بتعيين
ماله الصدارة :

الوجود أم التفكير
المادة أم الفكر

فتجد ماوتسى تونج يقول « تبدأ المعرفة بالتجربة
وتبلغ الصعيد النظرى عبر التطبيق ثم تعود من
المحيط النظرى إلى التجربة ... وهكذا دواليك .
ويعزى تأكيد ماو ضرورة إخضاع جميع النظريات
للتجربة - بما فى ذلك النظرية الماركسية بالطبع -
إلى إنكاره البات للمذهب المثالى (التصورى)
وللفلسفة التجريدية . ويفسر رأيه فى هذا الشأن بقوله :
« عندما يستخدم الأفراد الأفكار بواسطة
التفكير ، ينبعث احتمال الانزلاق نحو المذهب
المثالى (أو التصورى) . وعندما يتجه الأفراد إلى
الاستدلال ، لا يكون لهم مناص من استخدام
الأفكار ، فينبى على هذا انقسام الخبرة إلى اتجاهين
الأول - يتألف من أمور ذات طابع خاص
(أو ذاتى) .

الثانى - قوامه أفكار ذات طابع عام (أو
مطلق) .

ويستطرد ماوتسى تونج قائلاً : « فى الواقع ؛
يمتزج الاتجاهان امتزاجاً تبادلياً بحيث لا يتيسر
الفصل بينهما . فلو عزلناهما ، ابتعدنا عن الحقيقة
الموضوعية . ذلك لأن الحقيقة الموضوعية تفصح دائماً عن
نفسها كوحدة تقوم بين « العام » و « الخاص » . وبغير
الاتجاه الخاص ، لابقاء للاتجاه العام وبدون الاتجاه
العام ، لا يقيض للاتجاه الخاص - بالمثل - وجود .
وبغنى فصل العام عن الخاص ، اعتبار العام شيئاً
موضوعياً بأصله ، واعتبار الخاص مجرد صيغة
لوجود العام ... وهذا هو بالضبط السبيل الذى
يسلكه أصحاب المذهب المثالى ... »

ونلاحظ هنا أن ماوتسى تونج يصدف عن
إيثار منطق المادة (أى الطريقة الاستقرائية ومناطها
بداية البحث من ظاهرة خاصة لتكون فكرة
عامة) ، كما يعزف عن استخدام منطق الصورة
(أى الطريقة القياسية وتعنى بداية البحث من ظاهرة
عامة شاملة مطلقة للوصول إلى معرفة كنه النواحي
الخاصة) . ذلك لأنه يؤثر استخدام منطق
الجدل ، ويستند على توحيد الاتجاهين : العام
والخاص على السواء ويعتق فكرة الاستعانة
بالتجريد والتخصيص كليهما :

وتسلم المادية الجدلية بسيادة الاتجاه الخاص
على العام (أى بحث ظاهرة والانتهاء منها إلى
تعين قانون شامل يصدق على الظواهر الأخرى
المماثلة) . ومن رأى ماو أن الاتجاه العام
(أى بحث الظواهر المفردة من خلال قاعدة عامة
شاملة مطلقة) هو مجرد مظهر للاتجاه الخاص ،
وما الاتجاه العام إلا مظهر يتولد فى ذهن الإنسان
وليس جزءاً من الحقيقة المادية الخارجية .
وعنده أن الاتجاه الخاص - من الناحية الأخرى -
هو الكل المتعدد الجوانب ، المحسوس ، هو المادة .
ومن ثمت ؛ فإن الاتجاه الخاص - لا العام - هو
القصد وهو النتيجة النهائية لعملية الإدراك :
وإدراك الحقيقة ؛ هو موضع عناية ماوتسى



تونج ، ولا يهجم الإمام بالنظريات في حد ذاتها ، حتى وإن اتصلت بالحقيقة التي ينشد معرفتها . فإن النظريات والآراء - عنده - مجرد وسائل وأدوات يستخدمها للإمام بالحقيقة ؛ فأجلد - والحالة هذه - أن تُستخدم وتُختبر خلال عملية تحصيل الحقيقة .

ويطبق ماوتسى تونج رأيه على النظرية الماركسية ذاتها ؛ فيقرر بأن لها أهمية « نافعة » لكن هذا النفع ليس مطلقاً ، وفائدتها ليست مجردة وبصرف النظر عن كل اعتبار . فالنظرية الماركسية هي لديه مجرد وسيلة للتثقيف ، وأداة تستخدم لتغيير الواقع ؛ وهي نافعة - فقط - طالما أظهر التطبيق نفعها . فليست الماركسية دليلاً

يهدي الناس سواء السبيل ومرجعاً يحوى حلول مشكلات العمل ويضم بين دفتيه أساليب الفعل ؛ بل إنها - كما يقول - تعلم - فقط - طريقة العثور على أساليب العمل في بيئة التطبيق وفي محيط العامل . فهي لا تضم بين طياتها - بأية حال من الأحوال - ضروب الأهتمام إلى الحقيقة ، لكنها تمهد - بوساطة التطبيق - الطريق لمعرفة الحقيقة . وهذا يقودنا إلى الحديث عن دور التجربة في منحى ماوتسى تونج التثكري .

أهمية التجربة في فلسفة ماوتسى تونج

يقودنا التحليل السالف إلى واحد من الخصائص الجوهرية لمذهب ماوتسى تونج ، ألا وهو إبراز أهمية الطابع المميز والذاتية الخاصة لفكرة الطرق المختلفة المؤدية إلى « الحقيقة » . وهي الفكرة التي قادته إلى صك التعبير المشهور « لنضع ألف زهرة تفتح » ، تعليقاً على الخلاف بين البلاد الاشتراكية حول السياسة والتطبيق ، وعلاقة بعضها ببعض الآخر داخل نطاق الكتلة .

وفي رأينا أن مناهضة المثالية وكرامية الزمت في سلوك طريق معين لبلوغ المعرفة قد انحلتا إلى ماوتسى تونج من التراث الصيني العريق . فالمعرفة والحقيقة مجرد فكرتين تعكسان في الذهن حقيقة موضوعية (أى خارجية) . وكيفما كان الحال ،

لا تتطابق صورة الشيء الخارجي - أو الظاهري - في ذهن الإنسان تطابقاً تاماً ، ومن ثم لا تماثل الصورة المنعكسة في الذهن مع أصلها الخارجي تماثلاً تاماً . فالحقيقة أكثر تشابكاً - بكثير - من انطباعات الإنسان الفكرية عنها . وأن الشعور وكل ما ينتج عنه (الآراء والأفكار والانطباعات والنظريات) أمور محدودة وتعمل المادة على غل حركتها . وإذا كانت الماركسية ترى أن الوجود يعين الشعور ، يرى ماوتسى تونج أن المادة هي الحقيقة ، وأنها تقع بأكملها خارج متناول الإنسان ، وبعيداً عن إرادته ، وهي أضخم من أن يستطيع إنسان استيعابها من أول وهلة . ومصدفاً لهذا ؛ تحد المادة نشاط الفكر وتحبسه ضمن حدود لا يجاوزها .

ويبدو للباحث من استقرار آراء ماوتسى تونج بشأن مبحثي « الوجود » و « المعرفة » ؛ تأثيره الشديد بالفلسفة التأوية الصينية ، أكثر بكثير من تأثيره بالينينية . فانه يعتبر جميع الحقائق المقررة أموراً نسبية ، وبالأحرى لا يثق في حقيقة ما - أية حقيقة - ثقة مطلقة أو يؤمن بها دوماً .

وهذا يفسر الأهمية القصوى للتجربة عند ماوتسى تونج ؛ لعدم إيمانه بالحقيقة على علاقتها ، فإنه يؤمن بها وفقاً لما تسفر عنه من نتائج بعد وضعها موضع التجربة والاختبار . فليست التجربة مقياس جميع الحقائق الذهنية فحسب ، لكنها - كذلك - مصدر الحقائق بأسرها . وهنا تطالعنا الفكرة الصينية المأثورة التي تؤمن بأن الصدق يكمن في الحقيقة الموضوعية ، وتشبهها بشمرة الجوز ؛ وفي قدرة التجربة وحدها شذخ القشرة وإمالة اللثام عن حقيقة الثمرة . وهناك مثل صيني مأثور يقول « إن كنت تلتبس المعرفة ، فيجب أن تسام في تجربة تغيير شكل الخوخ . فإذا كنت تحب تلوق الخوخ فيجب تغيير شكل الخوخ بأن تأكله بنفسك . وإذا



أحببت معرفة تركيب الفرات والإلام بمصانمها
فيجب أن تقوم بعمل تجارب في الفيزياء والكيمياء
لتغيير وضع الذرات .

هنا تبرز أمام الباحث أسئلة من الأهمية بمكان

عظيم :

عند أية نقطة يتوقف الإنسان عن إجراء
التجارب والسعي لتغيير الحقيقة ؟

متى يغدو الإنسان راضياً عن المعرفة التي
استحوذ عليها ويعتقد بأنها تكفي احتياجاته
الحاضرة ؟

متى يقتنع الانسان بأن هذه هي الحقيقة وأن
هذا هو الصواب ؟

يومن ماوتسي تونج بعدم وجود نهاية لتجاربه
ومحاولاته لكشف الحقيقة . وفي هذا يقول : « لن
تنتهي عملية التغيير في العالم الموضوعي ، ولن
ينقضي سعي الإنسان للحصول على المعرفة عن
طريق التجربة . على أن الزعيم الصيني يرى في
كل حالة ذاتية ، حداً موضوعياً لتعلم « الحقيقة »
للوصول إلى قوانين موضوعية مؤكدة يستحيل
بعدها إجراء تجارب إضافية أو يتبين عدم جدوى
إجرائها . ويعرض ماوتسي تونج هذا العنصر
البالغ الأهمية من نظريته عن المعرفة على النسق التالي :
« إذا رغب إنسان في أن يقيض لعمله

التوفيق - بمعنى إنجازهِ النتائج المنشودة - فيجب
أن يجعل أفكاره - لا أفعاله - تتطابق مع قوانين
العالم الموضوعي المحيط به . فإذا لم يتم هذا التطابق ،
كان الفشل نصيب تجربته . ويتيح له فشله ،
استخلاص دروس تدفعه إلى تغيير آرائه بما يطابق
قوانين العالم الموضوعي ، وذلك بحيل فشله إلى
نجاح وتوفيق . وهذا ما يعنيه المثل القائل : إن
الحية هي أم النجاح » والمثل القائل بأن سقوطاً
في حفرة يرفع من حصافتك . . . وفي كثير من
الحالات ، يستلزم الحال معاودة الأخفاق مرات
عديدة قبلما يتم تقويم المعرفة المعوجة ، وجعلها
تتفق مع قوانين الطريقة الموضوعية . ومن ثم ؛
تتأتى إحالة الأشياء الذاتية (الداخلية) إلى أشياء

موضوعية (خارجية) ؛ أعنى نجاح التجربة في تحقيق
النتائج المنشودة .

وتطالعنا من ثانياً آراء ماوتسي تونج السالفة
الذكر حقيقة لا تخفى ، مبناهما أن القوانين
الموضوعية تختلف لديه اختلافاً قاطعاً عما نجده عند
الفلاسفة الروس : ويتبين هذا من ناحيتين
رئيسيتين :

الأولى - يرى الزعيم الصيني أن القوانين
الموضوعية هي العوامل الحاسمة النهائية لنجاح
تجربة الإنسان أو فشلها . ففي حالات الفشل
- بالذات - تبدى هذه القوانين في شكل يوحى
إليه بعدم إجراء مزيد من التجارب الفاشلة . أو
يوقف ما يجربه منها .

الثانية - يرى أن القوانين الموضوعية قوة
قاهرة ، هي التي تتولى تحديد المصير تحديداً نهائياً .
وفي هذا يتفق مع ماركس - إلى حد ما - ويتطابق
رأيه تماماً مع آراء الفلاسفة الصينيين القدامى . ولكن
فلاسفة الروس المحدثين يرون أنه مهما يكن من أمر
القوانين الموضوعية ، فهي تخضع لإرادة الإنسان ،
وفي وسعه اقتحامها وتغييرها لتخدم البشرية .

وبعبارة أخرى : يومن ماوتسي تونج بأن
التجربة لا تميظ اللثام فحسب عن « الحقيقة
المرتبعة » ، لكنها تكشف كذلك عن المعوج
والخاطئ . ومن ثم تستلزم نظريته عن المعرفة :
دفع التجربة والاختبار إلى أقصى الحدود ، لغاية
حافة الخطأ والانخفاق الخطير . فان لم يعلن النجاح
عن نفسه في حينه ، فلا مناص من بروز الفشل
إلى العيان كحقيقة موضوعية تحظر إجراء مزيد من
التجربة على طول هذا الممر الخاطئ ، كما لو
كان تنفيذاً لقانون لا يتأتى انتهاك حريته إطلاقاً .
أو بعبارة أوضح : يقر ماوتسي تونج أن
الإنسان في بحثه عن الحقيقة ، عليه أن يندفع بهما دوماً
إلى الأمام حتى يصل إلى شفير حفرة ما . ولا مفر
من أن تكشف هذه الحفرة عن نفسها بطريق
أو بآخر :

فإذا أن يقع الإنسان فيها ، فينال من ذلك عبرة .

الفكر العام في الصين

هذا كتاب طريف عن الفكر العلمي في الصين . كتبه الباحث الأمريكي د . و . كوكوك عن « العلمية في التفكير الصيني » في الفترة ما بين عام ١٩٠٠ حتى ١٩٥٠ ويؤكد الملحق الأدبي للتأثير أهمية هذا الكتاب بقوله : « هذه دراسة تستحق الاهتمام عن الحركة العلمية نحو العلم الحديث في الحياة الثقافية الصينية في غضون المائة عام الأخيرة » .

يبد أن المؤلف ركز على دراسة الخمسين سنة الأخيرة من القرن الحالي . واختار أبرز المؤلفين والعلماء الصينيين الذين يمثلون مختلف الاتجاهات .

ويستخدم المؤلف كلمة « علمية » ليشير إلى وجهة نظر كونية ترتكز على أفكار العلوم الطبيعية ارتكازاً كاملاً ، وخاصة على علم الفيزياء . وعلى الرغم من أن المؤلف لا يوافق على تلك النظرة إلا أنه يعترف بأنها نظرة مفهومة في حضارة أمامها شوط طويل لتقطعه حتى تلاحق بركب الحضارة الغربية في العلوم ، والتكنولوجيا . وقد بدأ الاهتمام بالعلم في الصين عن طريق الترجمة . وكان « بن قيو » من أبرز المترجمين العلميين في هذا المقام . ثم أعقب ذلك إنشاء الجمعية العلمية الصينية عام ١٩١٤ التي أصدرت مجلة متخصصة هي « العلم » .

وهنا توافر المؤلف على دراسة متنة من أبرز العلماء الصينيين . ثم تطرق إلى الحديث عن المساجلات العلمية التي كان يحتم حول الخلاف والجدل في الصين في عشرينات وثلاثينات القرن العشرين .

ومن أبرز هذه المساجلات : العلاقة بين العلم وفلسفة الحياة ، ثم المناقشة التي دارت حول التاريخ القديم . وأخيراً تلك المناقشة عن التاريخ وطبيعة المجتمع الصيني . ولقد استمرت هذه المناقشة الأخيرة حتى نشوب الحرب العالمية الثانية .

ويرى الملحق الأدبي للتأثير أن هذا كتاب مفيد لمن يريد أن يعلم بقدر من الفكر الصيني .

أو تتمثل النتيجة - كما يقول ماوتسي تونج - في المثل الصيني المأثور « عند ما تعترض الطريق هاوية » فإنه (أي الطريق) ينحرف عنها « أو المثل الآخر » عند ما يبلغ شيء نهايته ، يدور حول نفسه : فإذا ما رأيت الحفرة فانك تتحول عنها .

بلوغ الحقيقة

ويتبين للباحث من استقراء آراء ماوتسي تونج ، ومن دراسة حياته العامة أن تجاربه هي التي صاغت نظريته عن المعرفة وكيفيتها ، ومن الناحية الأخرى ، يستهدى بنظريته في جميع أفعاله .

فإن ثمة نقطة بارزة للغاية في حياة ماوتسي تونج هي

سميه الدائب بلوغ الحقيقة . وقاده سعيه إلى

ملاقاة عدد لا يحصى من التجارب ومواجهة ألوان عديدة من الفشل والنجاح . فمن قبيل المثال :

تجاربه المتصلة بحركة الفلاحين في هونان

وبإعادة توجيه الحزب الشيوعي الصيني صوب

الفلاحين ، وكذلك التجارب التي مر بها في

أساليب حرب العصابات ، والقواعد الشيوعية

الحلجية . . . وغير ذلك الشيء الكثير . ولما تنته

تجاربه بانتصاره وتسلمه زمام حكم الصين ، فما

تزال الصين تحت قيادته وفي ظل إرشاده « تمر

بالتجربة تلو التجربة سواء في سياستها الداخلية

أم سياستها الخارجية . وتم جميع هذه التجارب

بالطرافة وبروحها الخلاقة ، وبعدها عن التزم

المذهبي ، وبإظهارها حيوية الزعيم الذاتية وعدم

خشيته من الوقوع في الخطأ لإيمانه - وفقاً للمنطق

الصيني - بأن الخطأ وسيلة التوفيق والاصلاح .

ومهما يكن من أمر آراء معارضي ماوتسي تونج

السياسيين في سياسته وفلسفته ؛ فإن ثمة إجماعاً على

أنه قد أضاف عناصر جديدة إلى المنطق الجدلي .

على أن أعظم مآثره الفلسفية ؛ تبلور - بلا جدال -

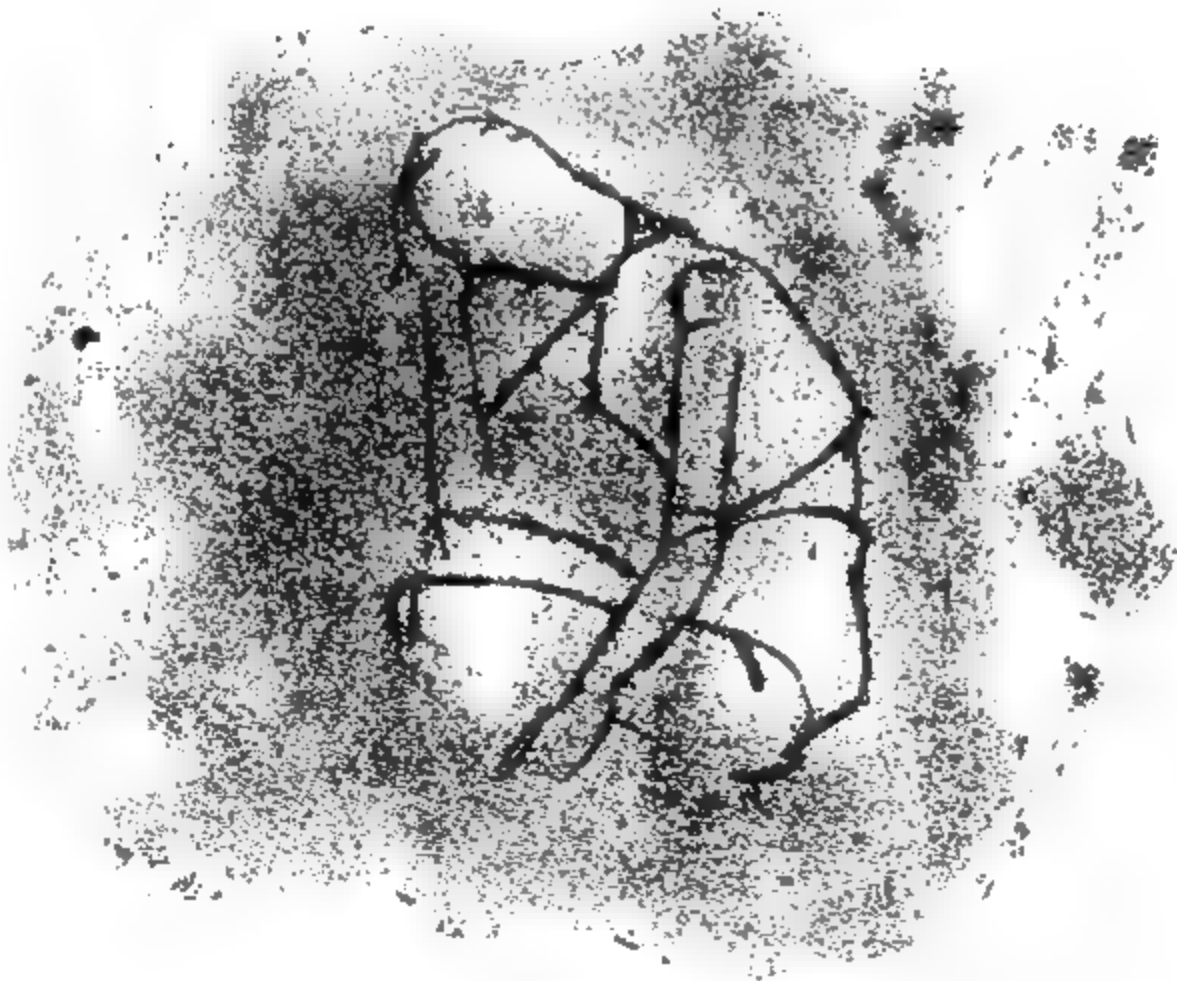
في صياغته الجديدة لقانون « وحدة الأضداد » .

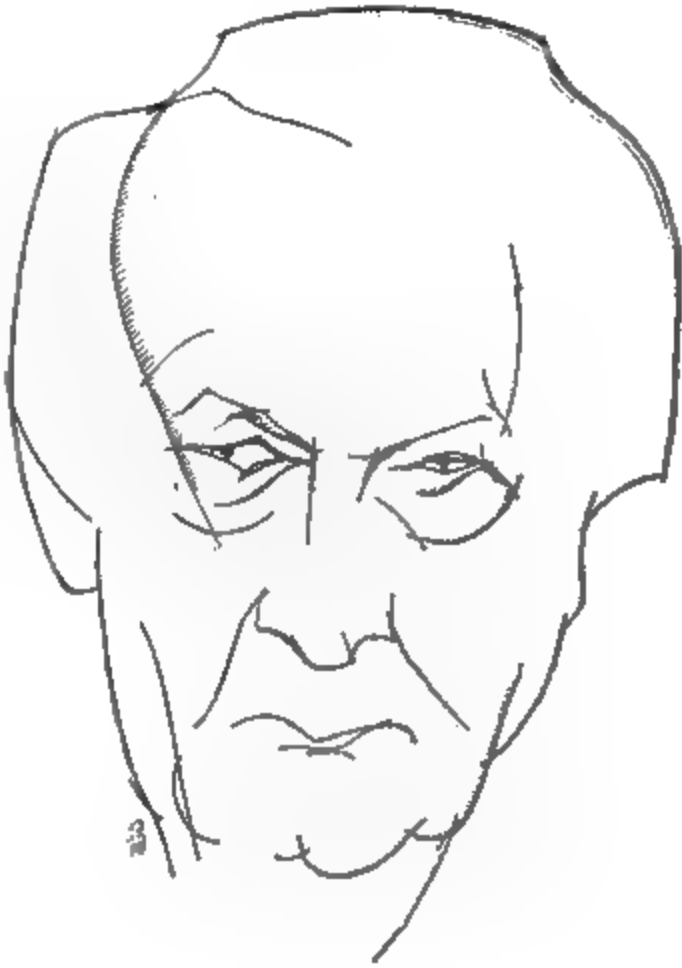
أو بكلمات أخرى « قانون عالمية المتناقضات » .

فؤاد محمد شبل

كارل ياسبرز وأزمة العصر

دكتور محمد فتحى الشنيطى





فيلسوف اليوم و « أزمة العصر »

يعد « كارل ياسبرز » من أشد الفلاسفة المعاصرين تأثراً بالأحداث التاريخية ، وبخاصة أحداث الحرب العالمية الثانية وما أثير في أعقابها - وإلى يومنا هذا - من قضايا أخلاقية وسياسية واجتماعية . ومن ثم فتحليله لأزمة العصر يرتبط أوثق ارتباط بحاضر عاشر وبلا محنة :

ففيلسوف اليوم يواجه خضماً متلاحماً حافلاً بالجرائم والمآسى ، وهو لا يواجهه كن يستعرض قطار الأحداث من ظاهرها حريصاً على رد المسببات إلى أسبابها ، بل ينظر إليه نظرة نابعة من باطن تركز فيه مجموعة من القيم الأصيلة المشعة من إيمان فلسفي صيق . ومثل هذا التأمل الفلسفي قادر

بذلك على أن يحمل على كتفيه عبء الحياة بأسرها :

ومن هنا استنكار « ياسبرز » لما يتبدى عند كثير من المفكرين المعاصرين من « تخاذل عقلي » ينكص بهم عن التصدي في شجاعة لأزمة العصر ،

● إن ياسبرز فيلسوف التاريخ باحثاً بالتأمل من وحدته ، غير عابئ بالتفاصيل والجزئيات ، فحسبه أن ينفذ إلى المغزى العام الذي يستهدف الإنسانية كلها .

● بهذه النظرة العميقة وحدها يمكننا أن نشهد مطلع تاريخ عالمي جديد ، لا يكون فيه مصير بلد من البلاد هو المحور ، وإنما مصير الجنس البشري بأسره .

● وسأفعل نعيم الحرب لا محالة حين تملو كلمة الحق « إذ لا تملك أية دولة زمام السيادة المطلقة في العالم ، فهذه السيادة تنتمي للإنسانية قاطبة .

وبخاصة كلما زادت حدتها واشتد ثورتها :
وليس من شك في أن للمحنة التي اعتصرت
وطنه ألمانيا - وما برح أبناء هذه البلاد يعاونونها
إلى اليوم - دخلاً كبيراً في عناية فيلسوفنا بمواجهة
أزمة العصر مواجهة صريحة بالتأمل الفلسفي الخالص .
وقد هاله قسوة الذنب الذي شدد من أجله النكير
على أبناء وطنه ، وروعه فقدان الملايين من الشباب
الذين أوردتهم « انفعال أعى محوم » موارد
التهلكة .

وارتبطت تأملات « ياسبرز » بعد ذلك
بالبحث عن الحقيقة في الحاضر ، وهي حقيقة
قد تكوى كى الظنى ، ولكنها ينبغي أن تواجه
بصراحة الفكر . ومن ثم فهما يكن هؤل
الذنوب التي يقرها شعب من الشعوب ، فهي
- في رأيه - تنجم عن الظروف المحيطة به ،
التي يمكن لمثلها أن تجعل شعوباً أخرى أشد
جرماً . فالمشكلة لا تكمن في جيلة شعب ما ،
بل في افتقاد إنسان العصر للنظرة التاريخية العميقة
التي تجعله في تواصل دائم مع أخسوته من
بنى البشر على اختلاف أوطانهم وأديانهم وألوانهم .
بهذه النظرة العميقة وحدها يمكننا أن نشهد مطلع
تاريخ عالمي جديد ، لا يكون فيه مصير بلد من
البلاد هو المهور ، وإنما مصير الجنس البشري بأسره .
وعلى فيلسوف اليوم أن ينهض بدوره في التحليل
والمناقشة ، وأن تنصب تأملاته على الإنسان
والإنسانية .

وفي مواجهة « أزمة العصر » لا يفوت « ياسبرز »
أن يحذر الناس من الانسياق - في لفهم على التماس
الحلول - وراء الماركسية ، والتحليل النفسي ،
ونظرية السلالات البشرية : فكل من هذه
النظريات الثلاث يسهم في تشويه الطبيعة الحقيقية
للإنسان . وهي وراء قناع الالتزام بأصول

البحث العلمي تحون الحقيقة والإنسان معاً ،
وليس معنى هذا أن « ياسبرز » يبغض من قدر
العقل ، بل إن فلسفته كلها تعز بالهقل . وإنما
النظرة العقلية الخالصة تحدد بنا ألا نجس أنفسنا
بين جدران نخطط محكمة ، بل أن نطلق بمعرفتنا
إلى أبعد الآفاق . فالتفكير في أزمة عصرنا
يستلزم النظرة العقلية الشفافة التي تتأني على
اليقينيات الآسنة .

الحياة الإنسانية صراع بين الحب والكره والخير والشر

ولو تعمقنا الحياة الإنسانية على ضوء ما تقدم
لبدا لنا أنها تفصح عن ذاتها في أعمال فذة تنبثق
من الحب ، وتتجلى في معركة كبرى من أجل
قضايا نبيلة ، يخوض الإنسان ميادينها مخلصاً
للفكر معزاً بالكرامة ، فيكتسب نشاطه طابعاً
سرمدياً .

والإنسان يفعاليته وإيجابيته ، حيث ترتبط
اهتماماته بتحقيق غايات مجيدة للجامعة الإنسانية ،
يخس في الأعماق بحرته .

ويقف الإنسان دائماً عند نقطة الالتقاء بين
سياقين : السياق الأخلاقي المتمثل في علاقة الخير
بالشر ، فيكبح جماح أهوائه وشهواته بإرادة
صارمة تستمد بأسها من القوانين الأخلاقية ،
والسياق الميتافيزيقي المتمثل في علاقة الحب
بالكره ، الأول علامة الوجود والثاني دلالة
العدم . فينمو الحب ويتزعرع في الارتباط بالمتعالى
(الله جل جلاله) وينعكس في الجدية والإيجابية
والبناء . بينما الكره يحرك نوازع السلبية والهدم
ويُفضى إلى العدمية من ثانيا ما ينجم عنه من



يَبْدُ أن الإنسان بظلٌ رغم هذا رابضاً أمامنا
« كَوْنًا أصغر » مليئاً بالأسرار .

« إن الإنسان - من حيث هو واقع تجريبي في العالم - فهو موضوع يمكن للمرء أن يعرفه . ومن هنا نجد - على سبيل المثال - النظريات السالبة تقيم خصائصه النوعية المختلفة ، ويدرس علم التحليل النفسي ما تحت الشعور في نشاطه ، وترى الماركسية فيه كائناً حياً يظفر عمله المنتج بالسيطرة على الطبيعة والواقع الاجتماعي . وجميع هذه الطرق التي تسلكها المعرفة تمكّن من امتلاك شيء من الإنسان - شيء من واقعه - ولكنها لا تملكه أبداً في مجموعه . ولما كانت هذه النظريات العامة من هذا الضرب تسعى لمعرفة مطلقة بالإنسان كله - وهذا ما يحدث لها كلها - فإنها تفتقد الإنسان الحقيقي .

ومن يتق فيها يكاد يرى منطفاً فيه جذوة الوعي بالإنسان ، وأخيراً الوعي الإنساني ، الوعي بالحالة الإنسانية التي هي الحرية والارتباط بالله . »

ويحرص « ياسبرز » على تنبيهنا إلى ضرورة تبسّع خطوات التقدم في العلوم الإنسانية ، حيث يكون النفع منها عظيماً حين يتم تطورها على ضوء النقد العلمي . نتمنئ نكتشف ما نعرفه ، ونرى إلى أي حد تبدو هذه المعرفة ضئيلة حين تقارن

كوارث تليّم بيني البشر :
ويلوح أن الإنسان قاصر عن أن يكون خيراً
محناً أو حياً خالصاً . ومن هنا ضرورة الصراع
الذي يجعل حياته تجيش بالحركة وتبرز بفضل
أجل المواقف وأجمل الأفكار .

وثمة عروة وثقى بين الحب والواجب ،
إن الحب يضمن السلامة الأخلاقية للوك .
ولنذكر في هذا قول « أوغسطين » : « حب
وافعل بعد ذلك ما تشاء » . فبتمتع الحب ونشره
تؤدي الواجب ونهض بالتزاماتنا نحو أنفسنا ونحو
الجماعة الإنسانية .

الإنسان حرية وتعال

إزاء واقعه التجريبي

وظاهرية العالم

فإذا ما تساءلنا بعد ذلك عن ماهية الإنسان
كانت الإجابة حاضرة : فعلم وظائف الأعضاء
يزودنا بالمعرفة عن بدنه ، وعلم النفس عن نشاطه
النفسي ، وعلم الاجتماع عن علاقاته الاجتماعية .
والإنسان نتاج التاريخ نتوخى معرفته من خلال
المعاني التي جعلها الناس لأفعالهم وخواطرم وبثوها في
أحلامهم وخرطوها في منازعاتهم . والعلوم
الإنسانية تزودنا على ذلك بمعرفة حول الإنسان ،

بجملة ما هو ممكن ، وحين نسجل بوضوح أن الحالة الإنسانية الحقيقية ما برحت مستعصية على هذا النسق من الدراسات .

إننا نتناول الإنسان من زاويتين : زاوية البحث العلمي ، ثم زاوية الحرية . في الأولى يكون الإنسان — كما بينا — موضوعاً خاضعاً للمنهج العلمي ، ويكون في الثانية واقعاً يتألى على هذا المنهج ويُقْلَبُ من مقاييسه . فنكون على وعي بحريتنا حين نتخذ القرارات إزاء المواقف التي تواجهنا ، نأهضن بمسئوليتنا .

وما دمناعلى ثقة بكوننا أحراراً ، فلنخط خطوة في تثبت إلى أمام ، عسانا أن نملك في قبضتنا ما نكون : إن الإنسان هو الكائن المرتبط بالمتعالى : فكل منا يستطيع أن يفكر في ذاته على أنه كان يمكن ألا يكون ، وكل منا يعلم أنه لا يخضع خضوعاً آلياً لقانون طبيعي . إننا ننمى في عمق ارتباطنا بالله ، ويكفل لنا هذا الوعي شفافية تأتي حين لا نؤكد ذواتنا ككائنات حية . فحياة الإنسان لا تنساب كما تنساب حياة السائمة ، تتكرر بمقتضى قوانين طبيعية ، من ثنانيا تتابع الأجيال . بل الحرية هي التي تهتئ له الفرص لاستخدام حياته كخامة يشكّلها في ظل إرشاد مستوحى من مجموعة القيم النابعة من الله . ومن ثم لا يرضى الإنسان عن ذاته بذاته ، بل هو بالضرورة في حاجة إلى حكم الآخرين عليه من خلال التواصل ، والتواصل هو مشاركة الفكر والوجدان ، ففي هذه المشاركة يدير كل منا المعركة بحسب أخوي يكتنه لخصمه . في هذه المشاركة تواجه حرية حرية أخرى وتعارضان بغض النظر عما هنالك من وحدة تجمعهما . فليس هنالك شخص ينزل نفسه منزلة القاضي المطلق ، إذ ثمة علاقة روحانية بالمتعالى هي علاقة « فوق المحسوس » بينما نعيش نحن في إطار « المحسوس » ، وتتحقق هذه العلاقة عن طريق التواصل بين الناس المبني على الحب : وبعد ما تساءلنا ما هو الإنسان ، ينبغي لنا

أن نساءل الآن ما هو العالم الذي يواجهه ؟ في الإجابة على هذا يرى « ياسبرز » أن الطابع الأساسى للعالم هو الظاهريات ، فلا تعدو التمثلات الكلية للعالم أن تكون تصورات نسبية ، فكوننا نعرف هو كوننا نفسر ما هو أمامنا ، ويترتب على ذلك أن جميع الموضوعات لا تخرج عن كونها ظواهر : فحين نعرف الموجود فهو ليس ألبتة الموجود بالذات . وقد وفق « كانط » حين خلع هذه الظاهرية على واقعنا التجريبي . ولا بد إلى جانب هذه الظاهرية أن يكون لنا فعل متعال ، يتيقظ به الوعي ، وينجم عنه ضوء باهر يشع في خلوة التأمل الفلسفى ، وهى خلوة روحية . وبدون هذا الضوء يظل العالم فاغراً فاه ممزقاً في مناظر جزئية مادمنا لا نستطيع أن نرده إلى مبدأ واحد .



والإنسان — رضى أم لم يرض ، عن وعى أو عن غير وعى ، بالصدفة والهووى أو بالتصميم والمثابرة — لا يملك أن يمنع نفسه من تشييد شيء في المطلق . وفي التاريخ شخصيات تخطت العالم زُهَاداً ورُهْبَاناً تركوا عالم الدنيا لمارسوا التأمل سعياً نحو المطلق ، وبفضل هذا التأمل نجحوا الزمان وتنجلى السرمدية . ولكننا ما دمننا مشبوكين بمجزئيات الحياة ، فكثيراً ما نستسلم للإغراء ويلوح لنا العالم متناغماً تناعماً سعيداً . ولكن نمتد ينزاح النقاب عن تجربة الشقاء في عتوها ، ويكشف اليأس عن

نيابه ، ويتبدى العدم متحدياً في ضراوة هذا التناغم صارخاً صرخته المدوية : بأن الحياة عبث .

في حياتنا التقاء للسرمدية مع الزمانية

فلو شئنا أن نبحث عن الحقيقة فينبغي أن نكسر شوكة الباطل في تصورين متقابلين ، أحدهما مسرف في التشاؤم لا يرى في العالم إلا تهشكاً وعدماً ، والآخر مغرق في التفاؤل يرى فيه تناغماً سعيداً . التصوران معاً وهما كبريان ، وواجبنا كبشر أن نرفض هذا الخيار بين أمرين لا ثالث لهما : إما تناغم سعيد وإما عدم . فالنشاط الإنساني يتحدد بالالتحام بصميم الواقع في أحداثه وتفاصيله وقضاياها . وبالاتحاد في التيار الزماني ندير المعركة بين الوجود والعدم ، بين الخير والشر ، بين الحب والكراهة ، فنذوق من خلال هذه المعركة طعم الحياة ، وسيلنا إلى ذلك :

١ - أن نؤمن بالمتصل .

٢ - أن نجعل الإنسان حاضراً دائماً أبداً في التاريخ .

وفي حياتنا ، من ثم ، التقاء للسرمدية مع الزمانية . بيد أن هذه السرمدية لا تتجلى لنا تجلياً مباشراً ، فليس ثم معرفة مباشرة بالله ، وليس من مباشر إلا الإيمان - الإيمان بوجود الله ، وبأن الإنسان ناقص وفان ، وبأننا نعيش في ظل هداية المتعالي - وكلما كانت مبادئ الإيمان عامة بنسبة أكبر ، كانت تاريخية بنسبة أقل ، فهي لا تأتي إلا في التجريد الخالص . إلا أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش بالمجردات فقط ، فهو مرتبط على الدوام بالواقع المحسوس ، ولذلك لا تكون هذه المجردات إلا خيطاً مرشداً تجتمع فيه الذكري مع الأمل . وهي تمكن الإنسان من تطهير ذات نفسه حين يخلو للأمل ، وتخلصه من القيود الزمانية التي يرسف فيها ، ومن ضيق الأفق الذي يكاد يخنقه في الخرافة . وهي إذ تتيح له أن يهتدى بهدى المتعالي تمكنه من أن يتجاوب بعقل مع الحاضر .

إن الإنسان يتفانى في الله دون تحفظ . وهو

يتفانى في شيء في العالم إلى حد التضحية بحياته إذا ربط هذا الشيء بالله ، وأعتقد أن الله يريد ذلك . ولكن هذه التضحية ينبغي أن تُضبط حتى لا يتفانى الإنسان تفانياً أعمى ، إذ ربما كان يخدم في ذلك الشيطان .

إن الإنسان إذا انصى إلى قضية نبيلة في هذا العالم ، فإن في هذا الانباء يكن معنى فثاته في الله وهذا الانباء تتحقق حرية ، فهو إذ يختار هذه المهمة العظيمة يؤكد ذاته حين يتفانى في أداها . ويبحث نشاط الإنسان في حنانه الذي يضيفه على أسرته ، وفي إخلاصه في خدمة وطنه ، وإعلاء شأن مهنته . ويفلت هذا النشاط به من الإحساس باليأس أمام العدم : فالإنسان في نشاطه في الزمان من أجل الخير والسعادة للمجموع يحقق معنى السرمدية .

التحليل الفلسفي للتاريخ

إن التاريخ يحمل إلينا القيم التي تؤسس حياتنا ، ويزودنا بالمعايير التي نلوذ بها في حاضرتنا ، وهو الذي يشر لنا السبيل لكشف أعلى إمكانيات يستطيعها الإنسان ، وأعظم إبداعات تتمخض عن نشاطه الزاهر بالحياة . الخلاصة أننا نفهم تجربتنا الراهنة بعقل بفضل التاريخ ، كما تعين تجربة زماننا على بث الحياة في قطار الأحداث الذي نستعرضه من ثنايا التاريخ .

وقد يترأى تاريخ أتعالم قوضي من الأحداث التافهة ، حيث يكون الخلط واللبس وكأنما كل شيء غارق في طوفان ، وحيث تنتقل كتل البشر من شقاء إلى شقاء ، بينما تومض السعادة ومضات قصارا لا تلبث أن تخبر ، كما يتجنب التيار جزراً متفرقة للحظات قبل أن يطويها اليم .

وبالمعرفة نتمكن من الربط بين الأحداث بروابط عليّة ، وبالنأمل يتجلى لنا وراء هذه السلاسل من العلل نظرات عامة شاملة تومي إلى نفحة روحية تنساب عبر الأجيال . ولولا هذه النفحة الروحية لانعدم كل معنى للتاريخ ، فالانحصار في فهمه على استنباط مجموعة من العلاقات العلّية يجعل الإنسان حلقة من حلقات مترابطة في سلسلة واحدة شأنه شأن أية ظاهرة من ظواهر الطبيعة .



إن « ياسبرز » يلف التاريخ باحثاً بالتأمل من وحدته ، فير عابه بالتفاصيل والجزئيات ، فحسبه أن ينفذ إلى المفزى العام الذى يهدف الانسانية كلها .

لقد عاش أناس على الأرض لمئات الألوف من السنين وليس لدينا تتابع تاريخى لحياتهم مؤسس على وثائق إلا منذ خمسة آلاف سنة أو ستة آلاف فقط . ولئن كانت هنالك حضارات قديمة رفيعة الشأن فى مصر وفى أرض دجلة والفرات وفى الهند ، تشكلت بين سنة ٣٠٠٠, ٥٠٠٠ ق . م وبعد ذلك بقليل فى الصين ، فإنها لا تعلق أن تكون جزراً صغيرة من النور فى محيط واسع من البشرية كان يغطى هذا الكوكب الأرضى . أما حول سنة ٥٠٠ ق . م فى الفترة التى تمتد من سنة ٨٠٠ إلى ٢٠٠ ق . م ، فقد أرسيت بحق الأسس الفكرية للإنسانية ، وهى الأسس التى ما برحنا نستلهمها إلى أيامنا . ويلاحظ « ياسبرز » أن هذا قد حدث فى آن واحد وعلى نحو مستقل فى الصين والهند وفارس وفلسطين واليونان ، تلحم هى بحق « الفترة المحورية » فى التاريخ .

فى تلك « الفترة المحورية » ظهر أعلام أفذاذ : « كونفوشيوس » فى الصين ، و « بوذا » فى الهند ، و « زرادشت » فى فارس ، وفى اليونان « هوميروس »

ثم الفلاسفة ، « بارمنيدس » و « هرقليطس » و « أفلاطون » وتحددت شخصية الإنسان كمفكر وأثيرت أسئلة جوهرية ، وتبلورت المثل والأهداف . وأديرت المناقشات وبرزت المناقضات ، ونضج بفضل ذلك كله مقولات فكرية أساسية ، وتجلت روعة الفلسفة ووقف المفكر العبقري وحده وجهاً لوجه أمام العالم . ثم ظهرت بعد ذلك الأديان العظمى التى تشد أزر حياتنا .

ولا يرى « ياسبرز » فى « الفترة المحورية » تطوراً صاعداً على الدوام ، فقد كان فيها الهدم إلى جانب البناء .

التقدم العلمى التكنيكى والتمزق الفكرى

وأعظم ما حدث بعد ذلك استهلال عصر العلم بانتهاء العصر الوسيط . وقد تشكلت النهضة العلمية فى صورة واضحة فى القرن ١٧ وانصقلت فى نهاية القرن ١٨ ، وانطلقت فى النصف الثانى من القرن العشرين ، متخذة فى أيامنا هذه سرعة مذهلة .

بيد أننا رغم هذا الارتقاء العلمى والتقدم التكنيكى نعيش « أزمة العصر » فى تمزق فكرى مروع حيث تنهال الكوارث على الشعوب من كل جانب ، وذلك رغم ما حققته وسائل الاتصال من ارتباط برقى بين المفاهيم والأحداث ، بحيث

إن التاريخ الذي جرت أحداثه حتى أيامنا ،
لو قارناه بما نعيش فيه اليوم لما كان إلا مجموعة
من السجلات المحلية .

فما ندعوه « تاريخاً » قد انتهى عهده بالمعنى
الذي كنا نختصه به . فقد مضت خمسة آلاف سنة
بين مئات الآلاف من السنين فيما قبل التاريخ ،
انتشر خلالها الإنسان على الكوكب الأرضي ،
وبين البداية الراهنة للتاريخ بالمعنى الحقيقي ،
ولو قورنت هذه الآلاف بالآلاف التي سبقها
وبالإمكانات التي يتمخض عنها المستقبل ، لم تعد
كونها فترة زمنية ضئيلة .

إن ما ندعوه التاريخ يتخذ اليوم معنى جديداً :
فهو مجهود الناس لكي يلتقوا ويتحدوا ، بغية
العمل معاً في التاريخ العالمي ، لكي يظفروا في
الميدان الفكري وفي المجال التكتيكي بما تستلزمه
رحلة الحياة من عدة وعتاد . إننا لو نظرنا إلى
حياتنا اليوم في ظل ما نعانسه من تمزق فكري
لبدت لنا مغلفة بالحزن والكآبة مكتنفة بالأس :
ولكننا لو نظرنا إلى الماضي وتطلعنا إلى المستقبل
وتزودنا من ثنايا حاضرتنا بروية شاملة للتاريخ
العلمي ، للاح لنا أمل يمكننا أن نقرب منه شيئاً
معتقدين في انطلاقة مستقبلية وذلك بتكثيل الجهود
المبدولة بحثاً عن أصلح المعايير لظروف الإنسان :

ترياق « أزمة العصر » في وحدة الإنسانية

ويجمل « ياسبرز » حيلة عنيفة على أولئك الذين
يعتقدون في أن التاريخ ينفى لا حالة نمر هدف
محقق ويضعون لذلك الخطط لتجويل بتحقيق هذا
الهدف الخفي : قتل هذه الخطط المؤسسة

على معرفة محيطية بالتاريخ في سلسلة من العطل ،
تفرق الناس في الكوارث ، شأنها شأن الخطط
الطوبائية التي يرسمها في أذهانهم أناس منعزلون
عن الجماعات . إن كل ادعاء بأن معنى التاريخ
يتمثل في السعي لتحقيق أرضى لسعادة متحدة ،
هو ادعاء باطل ، بل إن التاريخ يفصح على
العكس من ذلك ، عن هزات متواصلة لا يتحقق
حولها إلا قدر هزيل من النجاح .

إن « ياسبرز » يدير دفة الموقف « متعالياً على
الأرض متطوعاً إلى السماء . فهو يرى أننا ينبغي أن
نيسم وجوهنا نحو الله ونتساءل : ماذا عسى أن
ينتظره جل شأنه من الناس ؟ . إلا أن التاريخ هو
المكان الذي يتجلى فيه ما يكونه الإنسان ، وما
يمكن أن يكونه ، وما يصير إليه ، وما هو قادر
عليه . وفوق هذا كله ، وأهم من هذا كله أن
التاريخ هو المكان الذي يتجلى فيه وجود الألوهية .
فالله يتجلى في الإنسان حين يرتبط بأخوته في
الإنسانية . أما ربط حياة الإنسان بتحقيق قدر من
السعادة المحدودة فهذا هدف هش ، وأما إذا كانت
غاية الإنسان العمق الذي يتمثل في الإيمان بالله ،
فهذا هو الهدف الصلد الذي يحقق له السعادة
صافية نقية .

وبتطبيق هذه النظرة من الإنسان على التاريخ ،
نرى أن أعمق هدف للتاريخ هو : وحدة
الإنسانية . فتحقيق هذه الوحدة هو الذي يجعل
أعلى إمكانات الإنسان طوعاً وبناؤه . ولا يستطيع
تحقيق هذه الوحدة بتعميم عقلي مؤسس على العلم .
فالعلم يتيح في الواقع اتفاق الناس على خطة النهم ،
لا على خطة الوجود . والوحدة لا تكتسب إلا إذا
نبعت من أعماق المفاهيم التاريخية . وهي تحضر في
التواصل الذي يتم بين كائنات تختلف من حيث
التاريخ ، ويتصل الحوار بينهما ولا ينهي إلى
الليجة ، ويقلد ما يعلو الحوار يقلد معركة خالصة
يديرها الحب :

ولكي يهياً هذه العلاقة الطقسي الإنسانية
للالام لا بد من اختفاء العنف . ويمكن للإنسان
أن يتخيل إنسانية تتحد من أجل انتصارها ،
أي من أجل الوصول إلى سياق تضمن فيه الشروط
للأدية للحياة . ذلكم هدف يكرس له كثير من
الناس جهودهم : وإننا حين نتخذ كهدف هذه
الوحدة ، لا نزعزع تحديد عقيدة واحدة لجميع
الشعوب ، تفرض سلطانها على الكل ، وبالعنف .

إن شرط هذه الوحدة إقامة صورة حياة معقولة للجميع ، تعطى الكل أعظم فرص الحرية ، صورة تستند إلى إعلاء حقوق الإنسان ، بالقضاء على العنصرية والاستعمار .

وسأفل نجم الحرب لا محالة حين تملو كلمة الحق ، إذ لا تملك أية دولة زمام السيادة المطلقة في العالم ، فهذه السيادة تقتضى للإنسانية قاطبة وحدها دون غيرها .

ولكن حتى لو كانت الإنسانية تبغى التواصل وتنبذ العنف وتؤثر إعلاء كلمة الحق ونشر لواء العدالة ، فليس ينبغي أن ننحرف في موجة التفاؤل أو ننساق مع التشاؤم كما ألمعنا إلى ذلك من قبل . فواجبنا أن نفتتح المعركة بفضل ما بين

جوانحنا من إيمان وضحنا أركانها ، وأن نتعالى على أن تكون حياتنا منسابة كتعاقب للحظات تنضج للأحداث والصدف ، وتقع في خضم القوضى . إن كلاً منا مرهون بواقع مكان وزمان معينين ، ولكننا بالتأمل الفلسفى النابع من الإيمان ، لا نرضخ لمصائب العصر ولا نؤوّه التاريخ ، فليس التاريخ هو القضاء الأعلى . وليس اليأس حجة يواجه بها الإنسان الحقيقة المؤسسة على التعالى . إننا نتمثل التاريخ لا لكي نتعبد في محرابه ، بل لكي نمضى من ثنياه ونلقى بمرسانا في السرمدية ، ندير على الدوام معركة الحياة في ود وحب ، ودون تردد أو وجل .

محمد فتحي الشنيطى

معنى الفكرة الأوروبية

والواقع أن الحديث عن الوحدة الأوروبية ليس حديثاً جديداً .. إذ أنها فكرة لها تاريخ قديم . ولقد سرد لنا هذا التاريخ الورد جلاويين كثولف أحدث كتاب صدر عن « الفكرة الأوروبية » .

والغريب أن المؤلف يترف : صراحة ، بأنه لم يكن من المؤمنين بفكرة المجتمع الأوروبي ، بيد أن تجربته في فرنسا ، حيث كان يعمل بها سفيراً لبريطانيا هي التي حوكت إلى الإيمان بهذه الفكرة .

وهنا يبادر الملحق الأدبي لجلة التايمز إلى القول بأن « تقلد الجنرال ديغول السلطة الفرنسية عام ١٩٥٨ كان سبباً في جعل جلاويين أوروبي طيب » . ولقد حاول جلاويين في كتابه تعميق معنى الفكرة الأوروبية بأن

قدم لنا دراسة عن تاريخ أوروبا طوال الألفى سنة الماضية ، مع الإشارة بصفة خاصة إلى تاريخ شارلمان . ثم يتابع الكاتب تطور التاريخ الأوروبي المعاصر وخاصة منذ عقد اتفاقية حلف شمال الأطلسي .

ويرى الكاتب أن الدافع الحقيقي الذى يمكن وراء فكرة المجتمع الأوروبي هو الخوف . فأيا كان قبل الجميع الفلسفة التي تعمد توحيد أوروبا إلا أن الدافع العملى الذى يمتز وراها هو الخوف . خوف الأوروبيين من ألمانيا وخوفهم من روسيا . أما البريطانيون فيخشون ألا ينضموا إلى المجتمع الأوروبي . وهنا يقول الكاتب فى ختام دراسته : إن مصير التجربة الأوروبية إنما يتوقف على حدوث تنوير جوهرى في كل من فرنسا وبريطانيا !

تحفل الصحافة الأوروبية هذه الأيام بالحديث عن : المجتمع الأوروبي ، والوحدة الأوروبية ، والتخلص من السيطرة الأمريكية . ولقد « انفجر » الحديث حول هذه الأفكار بعد تصريح الجنرال ديغول بانسحاب فرنسا من حلف الأطلسي .



من سمات لنضج العقلي

دكتورة منيرة حامي

الطفولة والمراهقة

انجبه كثير من بحوث علم النفس المعاصر إلى دراسة النمو النفسي للفرد . ولعل أبرز ما يميز هذه البحوث هو تركيزها على دراسة النمو النفسي للمراهق والشاب ، بعد أن أغفلت هذه الدراسة فترة طويلة واكتفت بدراسة الطفل ، على أساس أن بذور الحياة كلها - سوية وغير سوية - تكمن في الطفولة ، وبكفينا أن نعني بتربية الطفل في المرحلة المبكرة من حياته حتى نضمن بعد ذلك مراحلاً سليم النفس ، وشاباً كاملاً التكوين . لكن ظواهر كثيرة بدأ يتبينها علماء النفس في المراهقين أدت بهم إلى الاهتمام بهذه الفترة من الحياة ، وإلى دراستها دراسة مستقلة عن الطفولة إلى حد ما . فالمرهق ليس كله استمراراً للطفل ، وإنما هو مولود

● المراهق ليس كله استمراراً للطفل ، وإنما هو مولود جديد بمعنى من المعاني ، مولود جديد يواجه مراحل نمو جديدة ، تتطلب كل مرحلة منها عمليات تكوينية تختلف عن العمليات التكوينية في الطفولة .

● ليس النضج العقلي تنيراً كياً يضيف جديداً إلى حصيلة معلومات الشخص أثناء الانتقال من الطفولة إلى الرشد ، وإنما هو نمو في الكفاية العقلية ، وتنير كفي يشمل كثيراً من مناشط العقل ومجالات التفكير .

تجديد بمعنى من الممانى ، مولود جديد يواجه مراحل نمو جديدة . تتطلب كل مرحلة منها عمليات تكوينية تختلف عن العمليات التكوينية في الطفولة ، كما تتطلب مجهوداً تربوياً من الأشخاص المحيطين بالمراهق ، وأن يكون هذا المجهود منصّباً على مساعدة المراهق في اجتياز هذه العمليات التكوينية بنجاح ، والوصول إلى النضج النفسى الذى يجب أن يتسم به كل شخص راشد سليم النفس ، متوافق الشخصية .

وهنا بدأت بحوث أخرى تدرس النضج النفسى ، وتتساءل ما هى معالم هذا النضج وسماته ؟ ما هو هذا التكوين الكامل الذى نسعى إليه الشخصية منذ ميلادها ، وفى انتقالها من مرحلة إلى المرحلة التى تليها ؟ ألا ينبغى لنا أن ندرس دراسة جيدة هذا التكوين الناضج ، وأن نحدد سماته حتى يتضح أماننا المهدف الذى نسعى إليه منذ البداية ؟ وإذا كانت فترة المراهقة والشباب المبكر هى الفترة التى يتم بانتهائها هذا النضج ، والتى تنقل الشخص من الطفولة إلى الرشد ، ألا ينبغى أن تكون هذه الفترة مليئة بالتخطيط المنظم الدقيق ، التخطيط الذى يجعل المراهق يسير إلى الأمام وتقربه كل خطوة بخطوها من بلوغ هذا النضج النفسى ؟ ألا ينبغى أن تكون فترة الانتقال هذه مرسومة رسماً واضحاً أمام المسؤولين عن حياة المراهق ، بل وأمام المراهق نفسه إلى حد ما ، حتى يكون فاهماً لما يدور حوله ، متقبلاً لكل ما يوجه إليه من إرشادات ؟

مجالات النضج النفسى

لكى يصبح المراهق شاباً راشداً ، يستمتع بالصحة النفسية ، وبالتوافق النفسى فى كل مجالات حياته ، لابد أن يتحقق له النضج فى مجالات نفسية ثلاثة : لابد أن يتحقق له النضج الوجدانى ، بمعنى أن يسيطر على مشاعره وانفعالاته ويتحكم فيها ، وأن ينظمها تنظيمًا يحقق له الاستقرار كما يحقق له الإنتاج والإثمار . وهذا النضج لا يتحقق للمراهق بمجرد النمو ، وإنما هو يتحقق له بالتعليم وبالتوجيه من الكبار الناضجين .

ولابد كذلك أن يتحقق له النضج الاجتماعى ، بمعنى أن يطور فكرته من نفسه ، ويحددها تحديداً جديداً بناءً على هذه الفكرة الجديدة التى كونها ، ومن ضوء علاقاته بالبيئة البشرية والمادية المحيطة به ، تلك العلاقات التى أصبحت تقوم على المساواة مع الكبار ، وعلى الاستقلال الذاتى ، مادياً ومعنوياً .

ثم لابد أن يتحقق له النضج العقلى ، بمعنى أن يصبح تفكيره مبنياً على الحقائق والضروريات ، يفكر فى ضوءها ، ويترجم هذا التفكير بلغتها ، بعد أن كان يفكر فى ضوء الأمانى والخيالات ، وينقل تفكيره إلى الواقع بلغة هذه الأمانى والخيالات . فيخطئ كثيراً ، ويصيب قليلاً فى طفولته ومراهقته . لكن الأخطاء فى هاتين المرحلتين لم تكن تحسب عليه وحده ، بل قلما كانت تعد أخطاءً إذا نشأت فى فترة النمو والتكوين . وبلوغ النضج العقلى ، شأنه شأن بلوغ النضج الوجدانى والنضج الاجتماعى ، لا يتحقق للفرد بمجرد النمو ودون معونة الغير ، وإنما يكون الفرد دائماً فى حاجة لمعونة كل المحيطين به ، سواء كانوا مربين مسئولين ، أو جماعة خاصة تحيط به ، وسواء كانوا فى المدارس والجامعات ، أو كانوا فى أجهزة الإعلام . إنه فى حاجة إلى معونة تتعاون فيها كل الميئات المحيطة به فى هذه الفترة الخطيرة من حياته .

هذا النضج العقلى هو ما نركز مقالنا هذا على دراسته ، فنشرح بعض سماته ومعالجه ، ونشير إلى ما يحقق هذه السمات وتلك المعالم . لكننا قبل

أن نبدأ فى عرض هذه السمات ، نود أن ننبه إلى أن مجالات النضج الثلاثة التى ذكرناها إن هى إلا وحدة متداخلة متكاملة ، ومستحيل أن يتحقق النضج فى مجال واحد منها دون أن يتحقق فى المجالين الآخرين . وسوف نجد أن بعض السمات اللازمة للنضج العقلى ، لابد أن تلازمها سمات للنضج الوجدانى ، وإلا استحالة تحقيقها .



سمات النضج العقلي

ليس النضج العقلي تغيراً كبيراً كما يضيف جديداً إلى حصيلة معلومات الشخص أثناء الانتقال من الطفولة إلى الرشد، وإنما هو نمو في الكفاية العقلية ، وتغير كيفية يشمل كثيراً من مناسط العقل ومجالات التفكير .

وأول سمة من سمات هذا النضج هي سهولة استعمال المعاني المجردة ، والاستجابة لها استجابة واعية تدل على فهم دقيق . وهذا يتطلب أن يزداد في فترة المراهقة عدد الأفكار المجردة التي يستطيع الفتي ، أو الفتاة ، أن يتناولها في يسر ، وأن يستعملها الاستعمال الصحيح في تفكيره وفي إدراكه لكثير من المسائل ، كما يتطلب أن ينمو المراهق نمواً مطرداً نحو تحصيل أفكار مجردة أكثر تركيباً وتعقيداً ، ونحو فهم هذه الأفكار وتداولها . يلزم المراهق في هذه مراهقته أن يدخل في تفكيره مفهوم الصداقة مثلاً ، وكذلك مفهوم العدالة .

والتعاون وغير ذلك ، وأن يدبجها كلها في قانون خلقى يسيره أو في فلسفة حياته . تتبلور وتنضج بانتهاء مراهقته . فإذا قارب فترة الشباب . كان عليه أن يكتسب أفكاراً أكثر تجريداً وتعقيداً ، أن يتناول في سهولة وفهم فكرة مثلاً ، وفكرة الاشتراكية والديمقراطية وفكرة النسبية والجاذبية وغير ذلك من الأفكار المجردة المركبة .

والمراهق لا يستطيع أن يكتسب هذه الأفكار وحده ، ولا يتداولها من غير تمرين ، بل هو في حاجة إلى التعلم والتدريب المستمر ، في حاجة لأن يلقي اهتماماً بتكوينه العقلي يساعده على اكتساب هذه الأفكار ، في حاجة لأن يلقي هذا الاهتمام من المدرسة ثم الجامعة . ومن أجهزة الإعلام . لكننا كثيراً ما نجد من التربويين الذين يتنادون بتكييف المناهج لعقلية التلميذ ، كثيراً ما نجد منهم من يبسطون الدراسة أمام التلاميذ إلى الحد الذي لا يمكنهم من تكوين مثل هذه الأفكار المجردة . كذلك كثيراً ما نجد أجهزة الإعلام مثل الإذاعة والتلفزيون تقدم الأفكار والمواقف للشباب

بطريقة مجردة فينقصها كل النفس الإيحاء الذي يوقظ خيال الشاب ويثير تفكيره ، وينقصها التحريك الفكري الذي يسعى بالشباب إلى الانتقال من هذه المواقف العينية المجسدة إلى ما وراءها من أفكار مجردة . وبالتالي هي لا تساعده على اكتساب أفكار مجردة جديدة هو في حاجة إليها لكي يكتمل له النضج العقلي .

أرجو ألا يفهم من كلامي عن الأفكار المجردة ، أنها مطلوبة للدراسة والتفكير العقلي النظري فحسب . فأنا أعرض هنا لسمات النضج العقلي للفرد عموماً ، وللشخص كشخص ينمو نمواً نفسياً ، سواء كان هذا الشخص يتجه في عمله إلى البحوث النظرية ، أو كان يعمل عملاً يدوياً أو فنياً أو غير فني . فإن هذه السمة العقلية ضرورية في العمل اليدوي ضرورتها في التفكير النظري . وأنا أريد الشخص الناضج عقلياً في كل عمل مهما كان نوع هذا العمل . فالصانع في حاجة لأن يكون فكرة عامة عن العمل الذي يؤديه ، في حاجة لأن يكون فكرة عامة مجردة يستبعد منها الأخطاء التي حدثت في مرات العمل السابقة ، ويجمع منها الطرق الناجحة التي من شأنها أن تنجح

العمل وتقلعه . وإذا بقي الصانع عاجزاً عن تكوين هذه الفكرة العامة المجردة عن العمل الذي يؤديه ووقف بجهله عند حد التنفيذ ، دون أن يلتزم بفكرة عامة صحيحة توجه عمله ، استحال عليه التقدم ، ودار على نفسه يكرر أخطائه في كل مرة كما وردت في المرة السابقة لها .

السمة الثانية للنضج العقلي ، هي القدرة على التحليل والتركيب . أي أن يستطيع الشاب أن يعمق النظر في فكرة أو في موقف فيبتين مكوناته وعناصره . فكرة القومية العربية مثلا ، أريد من الشاب إذا ذكرت هذه الفكرة أن يستطيع تحليلها إلى عناصرها وأن يعرف معنى هذه العناصر وعلاقتها بعضها ببعض . أن يعرف ماذا نعني بوحدة التاريخ وبوحدة اللغة وبوحدة الهدف ، وأهميتها جميعاً أريد من الشاب أن يتناول فكرة الجمال فيحللها إلى عناصرها ، يفكر في عنصر الاتساق ، ويفكر في عنصر الحيوية وفي غير ذلك من العناصر التي تجعله يحكم بجمال الشيء في هذه المرة وفي كل مرة يراه فيها .

ولا يظن أحد أنني أريد للشاب أن يلقي هذه الأمور تلقيناً ، وإنما أريد له أن يعود على تطبيق هذه الطريقة في التحليل ، وأن يمرن على تناول كل ما يعرض عليه من أفكار أو مواقف يمثل هذا التحليل الدقيق حتى تصبح هذه الطريقة عنده طريقة تلقائية تصدر عنه دون جهد وتمثل جزءاً من شخصيته الناضجة .

هذا النمو في طريق تحليل الأفكار ، يصاحبه عادة نمو في الوجهة الأخرى من التحليل ، وهي التركيب . ونعني به تجميع الأجزاء معاً تجميعاً يضعها في علاقاتها الصحيحة ، ثم الوصول بها إلى صورة موحدة متكاملة . فيجمع الشاب مثلا وحدة اللغة ووحدة التاريخ ووحدة الهدف وغير ذلك من عناصر متفرقة قد يكون درسها كلا على حدة ، يجمعها جميعاً فيرسم في ذهنه صورة لمجتمع تتمثل فيه هذه العناصر مجتمعة ، ويخرج

من كل ذلك بفكرة القومية العربية . أريد من الشاب مثلا أن يجمع تناسق الألوان وتوزيع الأضواء والانسياب المريح للبصر ، والاتساق ، يجمعها جميعاً فيتكون عنده الحكم بجمال هذه الصورة ، وتلك الصورة الأخرى ، ويصل إلى فكرة الجمال .

إن فريقاً من علماء النفس والمربين يرى أن عملية التركيب أكثر ضرورة للنضج العقلي ، أي أنها سمة أهم وأكثر ضرورة للنضج العقلي من سمة التحليل . وحججهم في ذلك أنه في حالة عملية التحليل تكون كل عناصر الفكرة أو الموقف الذي نحله موجودة أمامنا منذ البداية . أي تكون الصورة الكلية موجودة وفي داخلها أجزاؤها . وكل ما يطلب من الشخص هو تحليل هذه الأجزاء . أما في حالة التركيب فكل ما أمامنا هو أجزاء متفرقة من الموقف . أما الكل المتكامل فلا وجود له . ويمكن أن نوضع هذه الأجزاء وضعاً خاطئاً لا يؤدي إلى التركيب الصحيح . يمكن أن أضيف صراخ الطفل المتواصل إلى رغبته في فك لعبة وتحطيمها فأقول إنه طفل عصبي عدواني شاذ وأكون صورة خاطئة عن هذا الطفل وعن الشذوذ . ويمكن كذلك أن أجمع هذين العنصرين في الموقف ، أجمع تفكيك الطفل للعبة وصراخه المتواصل تجميعاً سببياً فأقول إن الصراخ نتيجة لمنعه من تفكيك اللعب وتحليلها ، فأكون صورة صحيحة عن الطفل وعن حاجة أساسية من حاجات الطفولة وهي الحاجة لاستطلاع الأشياء .

على أي حال عملية التحليل وعملية التركيب مثالان وجهين لعملية واحدة ، ولا بد أن يكتسب ألقى أو الفتاة خبرة في هذين الوجهين حتى يصل إلى النضج العقلي الذي يمكنه من الحكم على الأفكار والمواقف حكماً أدق وأعمق .

ومن السمات البارزة والضرورية للنضج العقلي القدرة على إدراك الفوارق الوثيقة بين الأشياء . هذه القدرة تعتمد اعتماداً كلياً على حسن إدراك

المجردات ، كما تقتضى جمع عدد كبير من الحقائق والأمثلة وتحليلها ثم تركيبها تركيباً محكمًا . وكلما كانت الأشياء التى تقارن بينها متشابهة ، كانت عملية التميز أكثر صعوبة ، وكانت تتطلب نصجاً عقلياً تاماً . نخذ مثلاً التميز بين وحدة الصف ووحدة الهدف ووحدة العمل السياسى . إن القدرة على فهم الفوارق بين هذه الأنواع من الوحدة يقتضى نصجاً عقلياً عالياً ، إنه يتطلب تحليل كل فكرة من هذه الأفكار ، تحليل فكرة وحدة الصف مثلاً وما تقتضيه من الالتقاء على مبادئ واحدة أمام العالم . ثم تحليل فكرة واحدة الهدف وما تقتضيه من الالتقاء على آمال واحدة ، ثم تحليل وحدة العمل السياسى ، تلك الوحدة التى لا تقف عند حد الالتقاء على مبادئ واحدة أو على آمال واحدة ، وإنما تتجاوز ذلك إلى العمل السياسى الانجائى الذى من شأنه أن يحقق هذا الالتقاء بصورة أوضح وأشمل :

إن من سمات النصج العقلى التى يهتم بها التربويون اهتماماً كبيراً ، سمة القدرة على وضع أهداف بعيدة وتقدير قيمة هذه الأهداف ، ثم السعى إلى بلوغها . هذه السمة تتضمن جانبين : الجانب الأول يتمثل فى الاستعداد الوجدانى لتأجيل المتعة المباشرة العاجلة فى سبيل مصلحة تأتى متأخراً . والجانب الثانى

من هذه السمة يتمثل فى القدرة العقلية على رسم خطة مستقبل . إن مثل هذه السمة كمثل بناء قنطرة تمتد على فراغ بين ضفتين ، وتوصل إلى هدف على الضفة الأخرى . لكنها لا تمكثنا من الوصول وصولاً واقعياً إلى هذا الهدف إلا حين يتم بناؤها . ومن أجل ذلك كانت هذه السمة تتطلب التحكك من تناول الأفكار المجردة فى سهولة ويسر ، وبطريقة منهجية موجهة نحو الهدف ، كما تتطلب نصجاً وجدانياً عالياً . ولا غرابة أن نجد التربويين يؤكدون أن القدرة على صياغة أهداف بعيدة المدى ، والسير نحوها سيراً مخططاً

متزناً هو معيار من أشهر معايير النصج العقلى وأنه يتطلب قدراً كبيراً من الذكاء

وسمة أخرى مما يقتضيه النصج العقلى هى فى نظرى من أهم سمات هذا النصج . وهى التخلص من الحكم على الأشياء فى ضوء قيمتين اثنتين فحسب . يعنى أن يتخلص الشخص من النظرة إلى الشيء أو إلى الموقف على أنه إما صواب أو خطأ ، وإما عظيم أو حقير ، وإما أبيض أو أسود . فإن الشخص الناضج عقلياً ينظر إلى الأشياء والظروف نظرة نعى تماماً أن هذه الأشياء وتلك الظروف تتدرج على سلم لانهائى من القيم ، وتتمثل فيها الصفة المعينة متدرجة بين طرفى النقيض ، أعنى أنها تمتد من الكل إلى اللاتى .

إن النظرة التى لا تتحرك إلا بين قيمتين فحسب تجعل من الشخص أرضاً خصبة للاحباط وسوء التوافق والتعاسة . وذلك لأنها تطالب الشخص بأن يتكيف لعالم لا وجود له ، عالم تتجمع فيه الأشياء إما فى هذا الطرف هنا ، أو فى ذاك الطرف هناك ، ولا وسط بين الطرفين فالزواج عند شخص كهذا إما أن يكون ناجحاً سعيداً ، أو فاشلاً إذ هو لا يرى التدرجات الكثيرة بين طرفى النجاح التام والفشل التام . مع أن الحياة الواقعية لاتدلنا على ذلك ، فليس فى الحياة الواقعية الزواج الناجح كل النجاح . وإنما منها الزواج الناجح نجاحاً قد يقل هنا أو يكثر هناك ، وكذلك ليس فى الحياة الزواج الفاشل كل الفشل ، وإنما فيها الزواج الذى وإن بدا فاشلاً إلا أنه يمكن بشيء من الحكمة والمرونة أن يستمر وأن يتنجح بعض النجاح .

إن الشاب غير الناضج عقلياً . عندما يحب فتاة لا ينظر إليها كشخص بخطئ حيناً ويصيب حيناً ، فيه السيئ وفيه الحسن ، وإنما هو يجعل منها بعاطفته المتدفقة مثلاً أعلى فيه الكمال كله . ولا غرابة بعد ذلك أن يصدمه أى خطأ منها ، أو أى نقص يחדش الصورة الكاملة التى رسمها بنظرته المحدودة .

إن دورنا فى تكوين النظرة الواسعة عند المراهق دور خطير . فلا بد أن ننهز كل فرصة لكى

نعلمه أن أى شيء، أو أى شخص، أو أى موقف، إنما تتوافر فيه بعض الخصائص ولا تتوافر أخرى، فهذا الكاتب الشهير مثلاً، أو ذلك القائد في التاريخ، كان يتصف بكذا وكذا من الصفات، لكنه كان ينقصه كذا وكذا من صفات أخرى.

إن القدرة على التمييز الدقيق، والقدرة على التحليل والتركيب، وتكل عناصر التفكير المجرد تتضافر لكي يدرك الشخص الشيء أو الموقف إدراكاً صحيحاً، ويقيمه في سلم من القيم. ولكي يعرف أن الأشياء نادراً ما تكون إما سوداء تامة السواد، أو بيضاء تامة البياض، وإنما هي في الغالب تتدرج في ظلال رمادية بين السواد والبياض.

أهمية النقد الذاتي

لا أظن أحداً منا في حاجة إلى إبراز أهمية النقد الذاتي في حياة الفرد وفي حياة المجتمع. إذا كنا نريد للفرد أن يتقدم ويستفيد من خبرته الماضية، وإذا كنا نحب للمجتمع أن يستمد من أخطائه دروساً تهديه إلى طريق النجاح. لكنني أتناول النقد الذاتي هنا كسمة من سمات النضج العقل وكسمة ضرورية لجميع بين عناصرها الشيء الكثير من معالم النضج الوجداني جنباً إلى جنب مع معالم النضج العقل.

هذه السمة، سمة القدرة على النقد الذاتي، تتمثل في قدرة الشخص على انتزاع نفسه العاقلة المفكرة من بين ضروب المشاعر المختلفة التي يشعر بها، ثم وضع أعماله وأفكاره ومشاعره أمام هذه النفس العاقلة المفكرة لتختبرها اختباراً موضوعياً، وتقيمها تقييماً دقيقاً، ثم تواجهها بالحقيقة التي وصلت إليها. فقد أخطأت في هذا العمل مثلاً لأنها تسرعت في أدائه، وتسرعت بسبب اندفاع وجداني، بسبب حماس أو بسبب رغبة ملحة في تحقيق تفوق سريع. وقد أخطأت في الحكم على هذا الشخص حين قلت من شأنه استجابة لدافع شخصي وجداني، وأخطأت مع هذا الشخص الآخر حين رفعت من شأنه بغير موجب عقلي. أخطأت حين فعلت ذلك لأنها ببساطة

تكره الأول وتحب الثاني، والتأنيج عقلياً لا يدعل حبه وكرهه في أمور تخص غيره وتخص المصلحة العامة فوق أن تخصه هو شخصياً. إن من أخطر مهام النقد الذاتي اكتشاف الوضع الصحيح للنفس والقيمة الحقيقية لها.

والنضج النفسي بهذا المعنى لا يستطيع بلوغه الكثير من الناس. إنهم قد لا يصلون أبداً إلى درجة النضج التي تمكنهم من رسم صورة موضوعية صادقة لأنفسهم. فهم يكونون إزاء ذلك أحد شخصين: شخص يبالغ في تقدير نفسه، يرى فيها من القدرات ما لا يملك. وشخص يقال من شأن هذه النفس يشعر بالصغار مهما دله الواقع على غير ذلك. وخطر الموقف بالنسبة للشخص الأول يتمثل في أنه يضع نفسه في مكان لا يستطيع ملأه، فإذا نبه إلى ذلك أو إذا أحبط في أمر من أموره، هاج وماج وأتهم الآخرين بالظلم وعدم التقدير. وكم من طالب رمى الامتحان بصعوبة كاذبة، وكم من طالب أتهم الاستاذ بالتعنت والقسوة في تقدير إجابته... والأمر كله لا يخرج عن أن هذا الطالب لم يستطع أن يرسم الصورة الواقعية الصحيحة لنفسه. أما خطر الموقف بالنسبة للشخص الثاني الذي يشعر بالصغار رغم امتيازاته فإنه يتمثل في انزوائه وامتناعه عن إظهار أحسن ما عنده، وفي ذلك ما فيه من تضيق لفرص استغلال إمكانياته وتحقيق ذاته تحقيقاً كاملاً.

إن التربية تلعب دوراً كبيراً في تكوين سمة نقد الذات وتقييمها. وإنما حين نطلب من الطالب أن يقيم عمله ويحكم عليه حكماً موضوعياً إنما نساعد على تكوين هذه السمة. وحيناً لو أحطنا تعليمنا له بشيء من التوجيه يجعل حكمه على نفسه حكماً مسيئاً دقيقاً. فنسأله مثلاً ما الذي يجعلك تحكم بأن عملك هذا جيد؟ وأي جزء من أجزاء هذا العمل في نظرك أكثر جودة؟ وما هي العناصر التي جعلته أكثر جودة؟ وغير ذلك من الأسئلة التي تناسب الموقف المحكوم عليه.

صحيح أن حركة القياس النفسى فى علم النفس قد قامت لتوفر للشخص مثل هذا الحكم الموضوعى على نفسه . وتطبيق الاختبارات النفسية فى دور العلم ودور العمل فى بعض البلاد المتقدمة يكاد اليوم يكون إجبارياً . فالطالب يودى حسب خطة مرسومة ، اختبارات للدكاء ، واختبارات تقيس استعداداته المختلفة ، علمية وعملية وفنية ، واختبارات تقيس توافقه الشخصى وتحدد نوع شخصيته فى علاقتها بالأسرة والمجتمع وفى علاقتها بنفسها . وتوضع نتائج هذه الاختبارات كلها أمام الشخص حين يتم بتقييم نفسه فى موقف هام من مواقف حياته التعليمية أو العملية ثم يتولى المرشد النفسى تفسير هذه النتائج وما تعنيه بالنسبة لموقف الشخص ويترك للشخص بعد ذلك أن يرسم صورة موضوعية لنفسه وأن يضع نفسه فى الموضع الملائم لها .

صحيح أن حركة القياس النفسى قد أصبحت تسمى "تقييم شخص نفسه تقيماً موضوعياً" على هذا الوجه ، لكننا عندما نذكر هذه السمة كسمة للنضج العقل ، لا نريد لها أن تأتى من خارج الشخص ، وإنما نريد من الشخص أن يشعر بالحاجة إليها والرغبة فيها ، وأن يتكون عنده اتجاه قوى نحو تقييم النفس سواء طلب هذا التقييم من غيره . من مقياس نفسى مثلاً ، أو قام به هو فيما لا يحتاج إلى قياس نفسى من المواقف .

علم الإرشاد النفسى

وأخيراً أذكر سمة تحوى خلاصة كل ما ذكرت وما لم أذكر من سمات النضج العقلى . إنها سمة تتمثل فى القدرة على اتخاذ قرارات بطريقة منطقية . ولقد قام علم تطبيقى بأكمله لخدمة هذه السمة وللمساعدة الشخص على اتخاذ قرارات فى شئون حياته حينما يضطر إلى ذلك . ثم لتنمية هذه القدرة عنده حتى لا يتعثر فى حياته مرة أخرى ويقف حائراً أمام أى موقف من المواقف . هذا العلم هو علم الإرشاد النفسى . فقد وجد أن كثيراً من الاضطرابات النفسية تنشأ بسبب الصراع الناتج عن وقوف الفرد حائراً بين أمرين

لها نفس الوزن فى حياته ، ويريد أن يختار أحدهما . كما وجد أنه لو تمكن الشخص من اتخاذ القرار المطلوب بسهولة ، ثم جاء قراره قراراً منطقياً يناسبه شخصياً ، ويناسب الموقف تماماً ، لو تمكن الشخص من ذلك لما امتلأت حياة الناس بما تمتلئ به اليوم من صراعات نفسية قد تشد إلى درجة تسبب اضطرابات نفسية يصعب علاجها . إن الطفل الصغير إذا عرضت عليه أمرين ١ ، ب ليختار أحدهما ، فقلما تجده يقول : « هذا يتوقف على . . . » ولا هو يشعر بالحاجة لأن يقول ذلك ، فهو ما زال بلجاً إلى طريقة الحكم على الأشياء فى ضوء قيمته فحسب ، وهو ما زال عاجزاً عن التمييز الدقيق بين الأشياء ، وهو لا يستطيع التحليل والتركيب ، ولا يستطيع أن يصل إلى تقييم عناصر الموقف تقيماً عقلياً .

والراشد الذى يبنى حياته على مثل هذه الطريقة الطفلية من اتخاذ القرارات إنما يحيل حياته إلى مأساة فى العمل وفى الزواج وفى كل مجالات الحياة . والمراقة هى الفترة التى يجب أن ينشأ فيها الفرد قدرته على اتخاذ القرارات بطريقة موضوعية ، وأن ينمى عنده اتجاه فى الحياة ومهارة من المهارات وكنس من أنماط سلوكه وإنه يقال بحق إن الرجل هو ما يختار لنفسه .

إن اتخاذ القرارات بالاعتماد على المنطق يتضمن كل المهارات والسمات التى ذكرناها سالفاً ، كما يتضمن عناصر أخرى من عناصر النضج ، فهو يتضمن مثلاً التحفظ فى الحكم على الأشياء ، والإقلال من القفز إلى النتائج ، والمطالبة بمزيد من الأدلة قبل إصدار الحكم ، لكننا نجد كثيراً من المراهقين يفضلون الادلاء بحكم عاجل أكثر مما يتعملون حتى يستوفوا المعلومات الضرورية قبل إصدار الحكم . وذلك لأن التحفظ فى الحكم يقتضى نضجاً وجدانياً إلى جانب ما يقتضيه من نضج عقلى . فهو يتطلب من الشخص استعداداً لتأجيل العمل والتنفيذ ، والانتظار قد يطول قبل الوصول إلى الهدف . منيرة حلمي



● أصبح صفاء الطبيعة الشاعري في القيل والوديع حليماً ضائعاً لا يخطر ببال أحد من أبناء المدينة ولا عصر المدينة ، ربما كان هذا ما جعل لأدب شحادة أهمية قصوى في هذا العصر .

جورج شحادة

قلمت في باريس عام ١٩٥١ أولى مسرحيات جورج شحادة الكاتب اللبناني الأصل الذي يكتب بالفرنسية . وعند ما قلمت هذه المسرحية وهي « السيد بوبول » هبت في وجهها معارضة عارمة على صفحات الجرائد والمجلات مطالبة بإغلاق المسرح ووقف العرض فوراً . لكن عدداً من الشعراء المعروفين من أمثال اندريه بريتون ورينيه شار وهنري ميشو وسان جون بيرس وجول سويرفيل وهنري بيشيت سارعوا إلى موازنة الكاتب اللبناني الذي آمنوا بموهبته الشعرية . وقد سميت هذه المعركة « بمعركة السيد بوبول »

● الحق أن عالم جورج شحادة هو عالم من العجب والبراءة ، من الصور الشعرية والحكايات ، إنه عالم غرافي مختلف من عالمنا اليومي ، لكنه ليس عالمًا غير معروف لنا على أي حال ، فهو عالم شبيه بعالم الأطفال .

● إن مسرحيات شحادة لا يمكن إدراكها إدراكاً كلياً عن طريق الإمكانيات العقلية وحدها ، فهي تخاطب على الأخص ذلك الجانب الذي تتكلم فيه الأساطير لغتها الشاملة ، ومن المؤكد أن الجوء إلى العقل المنطقي يحيل الأسطورة إلى حفة من تراب .



ومسرح الامل معقول

دكتور نعيم عطية

على أن جورج شحادة يحتل في الحركة الطليعية التجريبية مكانة خاصة إذ يرقى إلى مرتبة تلك القلة من الشعراء الفرنسيين المحدثين الذين كتبوا للمسرح أمثال جيرودو وكلوديل وأبولينير وسوبرفيل وفيراك.

ولقد ابتعدت الكتابة المسرحية الحديثة بأسلوب جورج شحادة الشعري عن المسرح البورجوازي أكثر مما ابتعدت عنه بأساليب نيكيت ويونيسكو وأداموف التجريبية. ولعل إحياء المسرح الشعري هو من أشق المحاولات ومن أجدرها بالتقدير أيضاً، فإن التعبير عن معاناة الإنسان كان على الدوام وثيق الصلة بالتعبير الغنائي. ولقد

وفي الثلاثين من يناير من عام ١٩٥٤ قدم المخرج الكبير جان - لوى - بارو مسرحية جورج شحادة الثانية «أسية الأمل» وقام فيها بلور الشمس قسطنطين.

كما عاد جان - لوى - بارو وأخرج مسرحية شحادة الثالثة «قصة فاسكو» وقدمها في زيوريخ في الخامس عشر من أكتوبر عام ١٩٥٦ وقام فيها بدور العجوز سيزار.

ولقد اقترن اسم جورج شحادة «بمسرح العالمية» الذي ضم سمبوليكيت ويوجين يونيسكو وارتور اداموف وجاك أربيوي وغيرهم من أثارت أعمالهم المسرحية الكثير من الجدل والنقاش.

كانت أنبل طريقة ابتكرها الإنسان لترجمة عن معاناته هي المسرح .

السيد بوبول

كتب الممثل شوفار الذي قام بدور « السيد بوبول » عن تجربته فتكلم عن الحزن الذي شعر به الممثلون كلهم في العرض الأخير . فقد أحسوا كما لو كانوا يودعون عزيزاً عليهم . لكن السين أثبت أنهم كانوا مخطئين ، فقد ظل « السيد بوبول » على قيد الحياة ، ويتحدث الناس الآن كثيراً عن هذه المسرحية سواء في فرنسا أو في الخارج . وكثيراً ما يجد شوفار في الأماكن العامة من يقرب منه ممن شاهدوه يمثل دور « السيد بوبول » ويدعوه إلى قدح من الشراب ، ثم يتطرق للحديث بينهما بسرعة إلى « السيد بوبول » إن ما حدث هو واحد من أروع المسرح الرائعة ، فلقد أصبح « السيد بوبول » شخصية حقيقية لا تنسى ، وظلت عالقة بأذهان الجمهور ووجدانه .

من هو « السيد بوبول » هذا ؟ ، صحيح أنه شخصية غريبة الأطوار محبوب من أهل بلده ، ويترك تأثيره الخفي على كل من يحتك به — صحيح أن المسرحية كلها تركز عليه مع أنه من أقل شخصها كلاماً ، لكن التساؤل لا يزال قائماً : من هو السيد بوبول ؟ إنه كلما تكلم أو تحرك هدم كل تفسير سبق تكوينه عنه .

ويجب كى نتبين من هو « السيد بوبول » أن نراجع المسرحية كلها سوياً . وهي تتمتع بكل ما في « حادثة من حوادث القرويين » من بساطة . إن « السيد هنري بوبول » شاعر لكنه أيضاً رجل أعمال . يصعب فهم حديثه في العادة ، لكن

أصدقاؤه يعرفون أن ذلك الحديث يعبر عن صفاته قلبه . إنهم يثقون فيما يقوله ، ويستمدون منه الرضا والأمان والخيالات . يحيا وحيداً لكن الكل يخدمونه . ويترثر عن نفسه لكن ما من أحد يعرف شيئاً عن ماضيه . لا يبدو أنه منجذب إلى النساء ومع ذلك فهو يلهم الجميع الحب والجمال . والعذر الذي يذمحه للرحيل هو طلب المال ، ومع ذلك فالجميع يعرفون أنه يحتقر المال ، ويؤله فراق قلبه اكسليسيور أكثر مما يؤله فراق الناس .

إن بوبول على وشك الرحيل عن قريته « باولاسكالا » . يعد خادمه أرنول حقائبه ، وجاء أهل القرية لوداعه . وقد ترك لم دفراً أطلق عليه اسم « التريماندور » كأنه وصية أو ميثاق للعمل ، يدعو الناس إلى الاهتمام به في كل ما يعن لهم من مشكلات . ويشير أهل القرية إلى عبارات « التريماندور » ويتخلونها قاموساً لهم . وقبيل الرحيل يخلو بوبول إلى قلبه ويضمه إلى صدره مودعاً بكلام حنون . أما الفصل الثاني فهو فصل الانتظار والحياة في « باولاسكالا » بغير بوبول .

الحياة تمضي فيها والحب يزهر في القلوب ويشك الأيادي ، لكن الأفكار متجهة على الدوام إلى الابن الغائب الحبيب . ويستمرشد أهل القرية بكتاب الوصايا وبمحصيلته من الحكمة الخرافية . ويبعثون إلى السيد بوبول بمشكلاتهم ليحلها لهم ، ويحيون على أمل عودته إلى قريته الوفية ، لكنه يكفى بأن يرسل إليهم رسولا من طرفه يبلغهم سلامه ويحمل إليهم بركاته . إن السيد بوبول على ما يرام . لا يشكو شيئاً ، وليس بحاجة إلى شيء . إنه يعمل بالزراعة ، كما اكتشف معادن في باطن الأرض ، وسيصبح واسع الثراء ذات يوم . وهو يستيقظ مع طلوع الشمس بل ولا ينتظرها . وعند

الليل يعود من حيث أتى صامتاً ، والنجوم حمراء رقيقة . ولا يعرف أحداً هذا الألم الذى يزحف إلى روحه بعد إنجاز العمل . وعندما يدخل غرفته لينام تكون الظلمة قد خيمت والنجوم تساقطت . لا بد أنه الإحساس بالمتى . فهو وحيد فى تلك الجزيرة التى رحل إليها ، ويحيا فى عزلة تامة يذكر أهل قريته البعيدة . ويقرر فى النهاية العودة إليها .

وهذا موضوع الفصل الثالث : ها هو

السيد بوبول الذى يبلغ الخمسين من العمر الآن فى طريق العودة عبر المحيط . إلا أن مرض القلب يفاجئه فتضطر السفينة إلى انزاله إلى الشط وإدخاله المستشفى . . . يشرف على علاجه طبيب عصبي متعجرف لا يفقه فى عمله الكثير ، على حد وصف المرضى له . وهذان المرضيان لا رحمة فى قلبيهما . إنهما لا يخدمان المريض إلا لأن الظروف قد كتبت عليهما أن يعملوا بالمستشفى لكسب لقمة العيش . وهما فى انتظار موت السيد الوديع هنرى بوبول لا تقسام ثيابه . يردد السيد بوبول فى غيبوبته اسم قريته باولاسكالاً ، قريته التى لا يميزها عن غيرها من القرى - رغم محاصيلها الوفيرة وأعشاش طيرها - سوى ارتباطها بالسيد بوبول . منذ أمد بعيد جاء هنرى بوبول إلى باولاسكالاً وسكن فيها بدافع من المحبة والواجب ، من السلوى والعبادة . وكان ذلك بداية إقامة بسيطة ورائعة . كان ذلك منذ أمد بعيد .

تنتاب المريض فى غيبوبته لحظات من الاتفهام .

يتحدث عن أشباح مبهمة ، ويرسم يده زهوراً وأشكالاً

غريبة . ويفرز صوراً ، لكنه فى النهاية يمت.

إن حالة هذا المريض فى نظر الطبيب شاذة ، فهذا هو الليل قد أوغل بعيداً ، وهو لا يموت ولا يشفى . ولنستمع إلى ما يقوله القومندان كراول قائد السفينة . عند ما استقل السيد بوبول

سفينة كان مسافراً عادياً مثل سائر المسافرين ، عجوزاً فى الخمسين يحمل عصا فضية . لم يكن يتحدث ولا يطلب شيئاً من أحد . ولم يكن يجيب إلا بابتسامة صغيرة ترسم على شفتيه . كان يرى بالليل كثيراً وهو يسير على ظهر السفينة لا رفيق له إلا ظله . فقد كان يحب الريح التى تفضل الكلام من كل الأكاذيب . وكان يتدع أمثالا غريبة .

فكان يقول « واحد زائد واحد لا يساويان اثنين ما لم يكونا

متفقين » و « إن هضم الكلمات جيداً يشعل التفكير » .

وسرعان ما أصبح بوبول صاحب العقد والحل فى الرحلة ، وصار رأيه أهم من الرحلة ذاتها . وفى الليل عندما يكون البحر مجنوناً ومالحاً مثل الجريمة وتضيق النجوم خلف الضباب ، كان البحارة يلغون حول السيد بوبول فى حلقة من العيون الشائخة والآذان المرهفة مثل أولاد صفار . كان يحكى لهم حكايات كثيرة . ويتناقشون حول قلب الإنسان وبساطة الكلاب . وحتى الضباط أخذوا يشتركون فى هذه الحفلات الكلامية وأصبحت السفينة نادياً كبيراً . ويعترف القومندان كراول ذاته بأنه لم يحدث أن سلاه شيء وأدخل البهجة إلى قلبه مثل تلك اللحظات .

وفجأة غر السيد بوبول مريضاً فى عرض

البحر . ولم يفادر فراشه بعد ذلك قط . طلب الخلوة

واستأذن الجميع فى الاعتزال والنوم ساعة أو عاماً

أو حتى للمر كلة . ومضت الأيام والقلق

نخم على السفينة والسكينة . إن القومندان يذكر

بوبول المسكين فى غيبوبته وإلى جوار سريريه قبعته

قابعة مثل كلب أسود أمين . وعندما نقل إلى

المستشفى رافقته السفينة كلها . وكان أنجهيل

مهنماً يقول وهو يمسك مصباحاً : إن فى أعماق

صدر هذا الرجل يكمن الحب والشرف والعقيدة

المخالصة ، وإنه لا يجب التخلي عنه بل يجب أن

ننتظره حتى يشفى ، وكل من لا يفعل مستحل

عليه اللعنة ، ولن تترك الدموع خديه إلى الأبد .
وظلت السفينة تطلق في الميناء صفاراتها من وقت
لآخر حاملة إلى المريض نحياتها وتمنياتها بالشفاء
العاجل .

إن ما يذكره السيد بوبول أثناء احتضاره
ويردده على لسانه دوماً هو قرينه حيث السعادة
شيء عادي جداً ، وحيث الحياة بلا حساب .
يمثل أرنول خادمه الوفي أمامه ساعة احتضاره
ويقرأ له سطوراً من « التريماندور » الذي يقال إن
أهل بولاسكالا قد أضاعوه . وفردريك الصيدلي
وارتور المدرس الذي ما عاد مدرساً . ثم رسوله
جوزيه ماركو الذي صعد إلى ربوة عالية بحثاً
للمحتضر عن نبات يشفيه : كما يأتي الأسقف
نيقولا متكرراً في زى حوذى . لقد جاء خصيصاً
من أجل بوبول فقد سمع أنه يموت . وهذا عيد
كبير . فالناس في باولاسكالا يقولون عنه إنه نسي
قرينه ، ولا يريد الرجوع إليها ، وهم يصيحون
وينعتونه بالعقوق ، فقد فضل السماء على قرينه . وتكون
رغبة السيد بوبول الأخيرة أن يصل مع الأسقف
نيقولا . ويتلوان صلاة على غاية من الجمال ، هي
ترنيمة حب وإيمان ، وطلب الرحمة والغفران ،
يقولان فيها : من لم يلتق بك ، يا إلهي ، لا يعرف الحياة ،
لا يعرف قوة الحب ولا سكينه الحقول .

مات السيد بوبول في هدوء في المستشفى بعيداً
عن بلدته ولا زالت السفينة تنتظره في الميناء ،
وترفض التحرك من غيرهِ .

هذه اذن قصة السيد بوبول في رحيله وغيباه
وعودته . إنه حكيم شاعر يبت الغراء والأمل في
قرية صغيرة حط الرجال بها منذ أمد بعيد ، ويموت
بعيداً عنها . المسرحية حافلة بالصور الموحية ،
نذكر منها تلك الفقرة من كلام صيدلي القرية
فردريك عن الموت . ولنسمعه يقول : الموت ؟

فليصمت الناس الذين لهم لسان وأذنان مثل الثين
الجاف ، وليسمعوني . . . إنني أجرى إلى صيدلي ،
وأغلق الباب على نفسي حتى أحسن التفكير فأمسك
به . إنني أصرخ ضاحكاً في وجهه وللظلمة من
حولى : « هاه ! هاه ! تعال ! تعال ! أها الوجه
العجوز هأنا بغير نجدة ! » وفجأة تتعالى دقاته
في دولاب السموم ، فأفتح له ، فيقفز إلى الأرض
وأسمع من خلفي صليل قبعته ودييب عصاه .
ومن الفقرات الموحية أيضاً في الفصل الأول من
« السيد بوبول » تلك الفقرة التي يقول فيها بعد أن
صرف خادمه مودعيه : « لا بد أنهم تحدثوا كثيراً
في هذه الغرفة : هنا وهناك ، لا زالت بعض
العبارات على الأرض ، ولا بد من كنسها ! ثم
ينظر إلى السقف وترق قسيات وجهه فجأة
ويقول : هأنا المح كلمة طفل تحاول أن تطير ،
سأفتح لها النافذة ! وعندما يدخل خادمه يلتفت
إليه قائلاً : يجب أن تكنس هذه الغرفة يا أرنول
وأن تفتح الشباك ليخرج الطفل



أما مسرحية جورج شحادة الثانية فهي «أسية الأمثال» وتدور حول الطهر والحلم والموت. إنها تحكي مغامرات الشاب أرجن جورج الذي سمع عن سهرة رائعة ستقام في مكان اسمه «المسات الأربعة» فيقتفي أثر المدعوين الذين هم من العجائز المسنين جاءوا لاسترجاع ذكريات شبابهم ومثالياتهم الضائعة. وهم يخشون أرجن جورج الذي ما زالت عيناه تلمعان ببريق الشباب فلا يسمحون له بالانضمام إلى السهرة إلا بعد لأي شديد. على أنه سرعان ما يفهم أن أمه في سهرة ممتعة سيخيب، لأن المدعوين ليسوا إلا أشكالا كاريكاتيرية لما كانوا عليه في وقت من الأوقات، وعاجزين عن استرداد ذواتهم الأصلية. إن الأمر يحتاج إلى تضحية من شأنها أن تجعل الجليد يتساقط. وعندما ينجي الصياد أليكسي يتركه أرجن جورج يقتله برصاص بندقيته وتبين أن الصياد والفريسة رجل واحد ضحى بنفسه من أجل أولئك الذين اجتمعوا في «أسية الأمثال».

ونلتقي من جديد في «أسية الأمثال» بأحداث موحية عن النجوم والزهر والطير والتعالب والحقول. فلنستمع إلى الصبية فوليت تقول: الريف هادئ بالليل على الدوام، والأرض مترامية الأطراف في ضوء النجوم، يفرق فيها الضجيج حتى يكاد الصمت ذاته أن يكون عقياً ومنسجماً مع نباح الكلب وصلاة البومة. كلام حلو عذب هادئ شفاف. كلام قريب في هذا العالم المادي، في هذا العصر الآل الذي يخنقه الضجيج والصياح، وتحجرت بصيرته فلم يعد نقاء الجو في الفجر وعند الغروب بالشئ الذي يستهويه. أصبح صفاء الطبيعة الشاعري في الليل الوديع حلماً ضائعاً لا ينظر ببال أحد من أبناء المدينة ولا صهر المدينة. ربما كان هذا ما جعل لأدب شحادة أهمية قصوى في هذا العصر. إنه صوت يفرد في ضوء القمر، نغمه

فيوقظ في أعماقنا ذكريات قديمة منسية ماتت تحت الأنقاض، وأزهقت أنفاسها الطاهرة الزكية فقلوب البشر.. كل البشر «الذين سحقهم أقدام حديدية ثقيلة، الوقت يمر ولا أعرف ماذا أفعل. أنام وأصحو في المكان ذاته» هذا ما تقوله فوليت.

إن الطبيعة ماثلة في غيلة «شحادة» وفي كلماته على الدوام. الجبال، الثلوج، السماء الزرقاء، الفجر، الغروب، الليالي الصافية والنجوم، فراشات الصيف وأوراق الشجر، الريح، الغابة، الحدائق، الكلاب الأمانة الوفية، العصفور، الأعشاش على الأغصان، الشمس، البحر، الحجر، القمر الفضي، الأرض، السمك، الأشباح، الدموع، الذهب، الطواحين، وخير المياه، الناس الذين يختفون مثل الوحوش تحت فراء الليل، والرمال الخرساء التي ترصد الخطى، وضوء المصباح، والنساء الجميلات مثل الحرير، وظلمة الليل الذي يتحول إلى نهار، والعصفور المخضب بالدماء من رصاصة الصياد.

قصة فاسكو

لقد هوجمت مسرحية شحادة الثالثة ووصفت بأنها صرخة احتجاج على حرب الجزائر، بل طلب مصادرتها. على أية حال فإن براءة البطل فاسكو تذكرنا ببراءة السيد بوبول وأرجن جورج وهي تلك البراءة التي من الصعب أن تدوم طويلاً في هذا العالم.

وتحكي المسرحية قصة حلاق ورع متحيز من الخطيئة يختاره الجنرال ميرادور ليحمل رسالة عبر أرض الأعداء. ويتأكد الجنرال أن رجلاً مدعوراً أقدر على النجاح في المهمة التي يطلبها لأنه ذو حس مرهف نحو الفروق التي لا تدرك.

إن كل ما يحسنه فاسكو ويفضله هو الخلاقة. لكن الجنرال ميرادور متأكد من أنه سيحقق المهمة

أستاذ شيطاني يدعى كوفان يستخدم زهر
البنفسج الذي يثبت في الفندق بوفرة في تجاربه
العلمية التي تستهدف بث الذعر في أرجاء العالم .
ولما يهرب الأستاذ كوفان مع فتاة عاطفية يواصل
البارون فيرناجو وسائر النزلاء تجاربه المدمرة على
البنفسج رغم أنهم كانوا في أول الأمر من أشد
المعارضين لامتهان الزهرة الجميلة وإساءة معاملتها .



من هو الشاعر ؟

الشاعر في نظر شعادة هو من يلمس ينابيع الحياة
وهو قادر على أن ينقل أحاسيسه إلى رفاقه البشر .
لقد قصد شعادة أن تكون حياة السيد بوبول
ذاتها قصيدة من الشعر . إنها حياة حافلة بالمعنى
وبالعزاء لكل من احتكوا به ودخلوا في روابط
معه . ولقد أودع حكيمته المهمة البديعة في
كراسة رمادية صغيرة تركها لأهل قريته يبحثون
بين سطورها عن الإجابات لمشكلاتهم ، ويستشهدون
بها في معاملاتهم . والذي يكن وراء تلك السطور إنما هو
البراعة والظهور والصبا والمثل الأعلى . وهذه ليست
أفكار السيد بوبول المفضلة فحسب بل هي أفكار
شعادة المفضلة أيضاً .

التي أسندت إليه لأنه خائف والمرء الخائف هو سلاح
ضال وخطير إذا حسن استخدامه ، وبخاصة أنه
شكاك في كل شيء . إنه سيمر من ثقب
الإبرة لأنه في الواقع مجرد شبح يرسل إلى الجانب
الآخر . إنه مرتعد ذليل . وسيعود ظافراً لو استمر
الذعر في قلبه . وإذا كنا في المشهد الرابع فسرى
فاسكو في طريقه إلى الجانب الآخر من خط النار .

وتعيدنا اللوحة السادسة والأخيرة إلى اللوحة
الأولى لنترى بعض الجنود قد عادوا من ساحة
القتال مهلين يعلنون انتصار الجنرال ميرادور
بفضل بطل شهيد هو الخلاق فاسكو . ويذكرون
أن بلدته ستحتفل بالانتصار العظيم . ومستقام
الولائم وتنصب الموائد وتجرى الأفراح . وفي
هذا المشهد ، نسمع في الظلمة نعيق الغربان ونحجب
مارجريت التي تبكي حبيبها الميت المسجى على
الأرض في قماش أبيض بينما راح سزار
يستجدي من الجنود والمارة بعض المال ليدفن أحد
ضحايا الحرب لكن لا أحد يكثرث باعطائه فلساً
واحداً . ويدخل الملازم سبتيمر - الذي بدأت

المسرحية به - فيقول له العجوز سزار :
اذهب لترى الآن أن الحلم ليس إلا هباء . فهذا هو
الحبيب البطل مزق الرصاص جسده كما توحده الأعداء
وها هم سيحفرون الأرض ويدفونوه فلا يشغل منها
أكثر مما تشغله بذرة زهرة .

البنفسج

أما مسرحية جورج شعادة الرابعة فهي
« البنفسج » التي كتبها عام ١٩٥٩ . إن الطهر والنقاء
في هذه المسرحية ضائع . وربما كانت دعوة إلى
فكرة شعادة الأصلية ولكن بعرض الجانب السلبي منها .
فالمسرحية تصف فندق السيدة بوروميه ونرى
كيف أن النظام والهدوء فيه ينقلبان على أثر قدوم

إن أرجنـجـورج هو الرجل الذي يمضي في حياته ناعماً بحبه لهيلين الجميلة وبكتابـه الممتع الذي يملأ حياته . لكنه على غير انتظار تقودة المقادير ليعرف تعاسة الرفاق ، تعاسة كائنات حمقاء تافهة دنسة لكنها تثير الإشفاق والرثاء ، لأننا ظللناها وهي حقائقنا . إنها أشباح فقدت البراءة والوداعة وطهر الصبا . وليس ثمة حل لورطتها إلا توضحية بقلم عليها من كان قلبه لا زال ينبض بالبراءة والتقاء ، لم يتلوث ولم تدب الشبخوخة بكل صورها إلى أوصاله ، ورغم أنه حاصر بحكمة العجائز وبشيء فريد هو الحب والقداسة . إن أرجنـجـورج

هو الوحيد القادر على هذه التضحية والصالح لها ، وهو يقدم عليها بعد أن فهم وأيقن . لتستحيل « أمسية الأمثال » إلى حقيقة من أجل هؤلاء التماس المنتظرين ، ومن أجله هو ، فقد عرف بحكمته أنه شريك في الحلم وفي انتظار المعجزة التي تحولته إلى حقيقة .

إن أرجنـجـورج في « أمسية الأمثال » هو الشاعر الذي يبحث من جوهر الحياة ويتوق إلى الاحتفاظ بصفاء الشباب مجرداً من كل تشويه أو ترواط . ها هو أحد المدعوين للعجائز في « الأمسية » يشرح لأرجنـجـورج أنهم تلقوا في إحدى الأمسيات منذ سنين عديدة رسالة تقول إنه لن تكون ثمة أمسية لو لم يسقط الجليد . ومنذ ذلك الحين وهم يجتمعون لكنهم ليسوا سوى ظلال تلك الأمسية الأولى . إنهم يبحثون عن حلم وينتظرون ليستعيدوا صفاءهم الغابر وهناءهم القديم . وعندما يسدل الستار يتجسم الرمز ، فمن خلال النوافذ نرى الجليد يتساقط . جليده شتاء مبهم . لأن أرجنـجـورج الذي لمس بتابع الحياة قد أثر أن يقبل على الموت محتفظاً بنقاته وصفاته على أن يسمح للسنين الزاحفة أن تدمغ قلبه بالزيف وتلطخ روحه بالدنس . ها هو الجليد يسقط إذن .

وها هي « أمسية الأمثال » توشك أن تبدأ ، فقد أصبحت أمراً ممكناً يتحقق شرطها .

وتشير « قصة فاسكو » مثل « أمسية الأمثال » إلى أن البراءة والصبا لا يمكن أن يبقيا بسهولة في وجه الحياة والاحتكاك بها . إن فاسكو بدوره صنف فريد من الشعراء . إنه شاب وديع بريء عامر بالخيالات يصف الجاويش بازار — وهو واحد من جنود الأعداء تنكر في هيئة شجرة كستناء وتمكن من اعتقال فاسكو — يصف لنا فاسكو فيقول : عينا طفل يركن إلى اللذائب . سلة ومظلة تضعانه في منطقة البراءة . الخبز الأبيض إذا وضع بجواره ليس إلا فراء حمل موحد . إن الخوف الذي يملأ قلب فاسكو هو رمز براءته . ولنستمع إلى الملازم سبتيمير إحدى شخصيات المسرحية يقول : كم وددت أن يدب الخوف إلى قلبي ، وألا أكون مفعماً بالحزن والتفزز مثلاً أنا عليه . إن فاسكو يموت قبل أن يحقق العمل البطولي الذي أراده الجنرال مبرادور ، وذلك لأنه كان يجب أن يموت حتى يحتفظ ببراءته وبحبه المرهف في إدراك الفروق الطفيفة . وأولئك الذين على حافة الجنون الذين اختلط عليهم الواقع والخيال أمثال العجوز سيزار في « قصة فاسكو » هم الذين بمقدورهم الاحتفاظ ببراءتهم في هذه الحياة . يقول لنا سيزار الذي هو بائع كلاب محنطة وعالم في الوقت ذاته : إن الكلب الذي يبيعه ليس الكلب كثير الحركة الذي يوسخ بأقدامه وإنما خطأ بل هو الحيوان المثالي الذي يحتفظ به صاحبه في علبته ويخرج معه كل مساء للقيام بجولة صغيرة . رغم أن كلاب سيزار محنطة إلا أنه على يقين بأن أرواحها لازالت تلازمها ، وهو يحكي عن كل من كلابه المحنطة قصة حياتها بكل تفاصيلها المؤثرة .

من حولنا في كل الأوقات لو أمكننا أن ندرك
كنها فحسب .

ويميل جورج شحادة إلى المشاهد الخارجية
كثيراً ، وعلى الأخص الغابات . وحتى عند
ما تكون الشخصيات مقفلة داخل الأسوار فإنه
يسير بنا إلى الخارج ويحاول الإبحاء به . إن
« أمسية الأمثال » تبدأ بإشارة إلى الليل والنهار
يعتليان الحقول وتنتهي بهطول الجليد .



عالم جورج شحادة

والحق أننا يعمدون في مسرحيات شحادة من
ذلك العالم المباحث العطن ، عالم بيكيت ، وعن ذلك
الصف من التهاويل « الجروتسكية » التي نجدها عند
يونيسكو . وإذا كان شحادة يشارك جان أنوى
ذلك التقصى عن النقاء والطهر ، إلا أن أبطال أنوى
يصيرون بما يريدون قوله إلى بني جنسهم ، وإذا
ماتوا يموتون بكبرياء . أما أبطال شحادة فالموت
بالتسبة لم يكاد يكون مفاجأة لا يتوقعونها . وكيف
يتوقع مخلوق وديع مثل فاسكو أن يكون الموت
لقاء وداعته ؟ الحق أن طريق البراءة في مسرحيات
شحادة وإن كان طريق الموت إلا أن البطل
عنده لا يدرك ذلك إلا وقد أصبح الموت قابضوسين
أو أدنى ، فهو مثلاً لا يتعب ولا يتصرف ، تحت
شعور دفين بالخطر أو إحساس غفي بدنو الخراب ،
مثل كثير من شخصيات جان بول سارتر .

أين تكن القوة الدرامية في مسرحيات شحادة ؟
إن الخيط الدرامي الذي أمسك بشحادة هو التذكير
برغبتنا الدفينة في استعادة شبابنا الماضي وترسم
خطى مثل أعلى أفلت من أيدينا . ومن خلال
ذلك حاول أن يزيع النقاب عن مأساة الكفاح
ضد الحياة ذاتها . إن البحث عن الشباب الضائع
أسطورة كبيرة من أساطير البشرية . ويقرر جان -
لوى - بارو أن شحادة قد حقق في الفن معجزة
التحول ، فهي الأسطورة تتحول إلى ما يسميه
« بالفر المحسوس » على أنه بالاضافة إلى « الشعر
المحسوس » الذي نوه إليه جان - لوى - بارو -

الحق أن عالم جورج شحادة هو عالم من المعجب
والبراة ، من الصور الشعرية والحكايات . إنه عالم
خراقي مختلف عن عالمنا اليومي ، لكنه ليس عالمًا
غير معروف لنا على أي حال . فهو عالم شبيه بعالم
الأطفال « يخطر فيه جنرات وملازمون يحلهم
المزركشة وسيوفهم ذات الصليل . عالم تتحرك فيه
الأشجار وتتكلم ، ويتجاذب فيه الناس الحديث مع
الغربان ، والعجايز يقرأن المستقبل حل صفحة الماء
في أعماق الآبار . عالم تتوطد فيه أواصر الصداقة
والألقة بين الإنسان والجمادات والحيوانات .

ها هو سيزار يرعى كلابه المهنتلة ذات الرعاية
التي كان يولبها وهي على قيد الحياة . وها هو
على وفاق مع الطير ، لكنه اضطر إلى خنق ديك
شتمه وعرف فيه روح أسكافي كان أقرضه بعض
المال . والسيدة هيلبوين وهي فلاحه عجوز من
من قرية فاسكو قد افزعت مشمش الأب رونلو ،
وبعد أن أكلته ندمت على ذلك أشد الندم ومضت
تصلي من أجله . وفاسكو في بحثه عن الجنرال
برتران في أرض الأعداء يخشى أن يكون قد أخطأ
النهر في ظلمة الليل فيقول : ربما كان النهر قد
التقى بي . . ورحل . . إن للطبيعة من حولنا
شخصيتها وروحها وحياتها . وهي روح تتنفس

يجدر أن نشير إلى « شر الله » أيضاً . فبالإضافة إلى « الصورة الشعرية » هناك أيضاً « الكلمة الشاعرة » . لقد حاول شحادة أن تكون لغة المسرحية لغة غنية بالصور والتجسيات التي تفتح آفاقاً روحية جديدة وتوحى بأبعاد جمالية مبتكرة وتكشف عن روابط أخوة ومودة بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والحيوان والجماد .

ويجس شع شحادة المسرحى - إن أمكننا أن نستخدم هذا التعبير - يجمع بين النضوج والأصالة من ناحية وبين نوع من الإبهام والصوفية . وهو يفضل مثل سائر رفاقه الطليعيين ، الإيماء بالأشياء بدلاً من الكشف الصريح عنها . ومن خلال كلمات مضمّنية تنزلق وتتكرر .. تنمزق وتهلك .. تفر من أماننا وتتعلم من فرط عدم التحديد .. من خلال كلمات من هذا القبيل .. يحاول شحادة أن .. يكشف الغطاء عن بئر الحياة العميق ، ونقرأ على صفحة مياحه القائمة ما تحبته من أسرار الإنسان .

وإذا أردت أن تستوعب عملاً من أعمال شحادة فلا تركز إلى عقلك ارتكناً كلياً . وعلينا أن نتذكر ما قاله جان جيروودو من أن أولئك الذين يريدون أن يفهموا فن المسرح هم أولئك الذين لا يفهمون المسرح . وفي الفصل الأول من « أمسية الأمثال » يقرأ أرجنجنجورج كتاباً ضخماً عنوانه « نافورة الامراب » وعندما يسأله الرئيس دومينو عن مضمون هذا الكتاب يجيبه أرجنجنجورج أنه دراسة في تحرير الكلمات التي تتوق منذ أن عقد قرائها على بعضها إلى مزيد من صحوة الضمير والانطلاق إلى الحياة السعيدة التي تحياها العصافير والأسود . وعندما يعاود الرئيس دومينو السؤال : « الأفكار ما مصيرها في حركة التحرير هذه ؟ » يجيبه أرجنجنجورج ، إنها تجر أذيالها خلفها مثل حيوانات مكمة . ويسأل الرئيس دومينو من جديد : « الأفكار إذن كلاب

صغيرة ؟ » ويجيب أرجنجنجورج : « في نظري ، هي أقل من ذلك ، يا سيدى .

وهذا ما يعنيه شحادة بتحرير الكلمات ويحاول الشاعر أن يعطى الكلمات معاني جديدة ، ومضامين مستحدثة يفصلها عن الاستعمالات القديمة البائدة وإطلاق الحرية لها . وإذا أصبحت الأفكار صعبة الفهم من جراء ذلك . فليس لذلك أية أهمية بالنسبة للشاعر لأنه إنما يوقن بأن الحقيقة يجب العثور عليها بطريقة حلصية في الإحساس المباشر بالجمال . هذا النظر اللاعقل يفسر معارضة ناقد محافظ مثل جان جوتييه . على أن ناقد آخر هو ماكس - بول فوشيه قد تكفل بالرد عليه قائلاً : « إننا نفهم « أمسية الأمثال » جيداً ، فهذا هو الحركة الخارجية التي جلب بها الشاعر إلى المسرح نتاج رحلة صيده العلوية . إنه باختصار لغز ، لغز الحياة ذاتها .

ويمكننا أن نقول إن مسرحيات شحادة لا يمكن إدراكها إدراكاً كلياً عن طريق الإمكانيات العقلية وحدها . فهي تغاطب على الأخص ذلك الجانب الذي تتكلم فيه الأساطير لأنها الشاملة . ومن المؤكد أن الجوء إلى العقل المنطقي يحيل الأسطورة إلى حفة من تراب .

إن عالم بيكيت عالم عطن يعجز فيه الناس عن المشاركة والتفاهم ، وهو عالم يختلف تماماً عن جنة عدن التي نلمحها عن بعد من خلال مسرح شحادة . فإن أكثر كتاب المسرح التجريبي تفاؤلاً اليوم غير قادرين على أن يدخلوا بنا جنة عدن . لكن شحادة يقودنا على أى حال إلى عتبتها ويتيح لنا أن نتسلق أسوارها لنلقى نظرة إلى داخلها ، فإن أبطاله يحيون حياة البراءة التي عرفها الإنسان قبل السقوط . إن الحياة أكثر من مجرد مظهر . إنها يمكن أن تكون بالنسبة لكل منا ما هي بالنسبة لإبطال شحادة ، يمكن أن تكون بحثاً دائماً ، وإن كان بحثاً يائساً ، بحثاً عن الحقيقة . وما الحقيقة غير البراءة والصبا والمثل الأعلى ؟ .

نعم عطية



وداع الشاعرة أنا اخاتوفا

لو أن لواء الشعر قد عقد في بلادها
لفرد واحد كما هي الحال في البلاد الأخرى
لاستأثرت هي به دون منازع . . فلقد
كانت هي - بعد باسترناك - أعظم من
نظم النظم في الاتحاد السوفيتي كله . . إنها
أنا اخاتوفا التي طبقت شهرتها الآفاق في
عالم الأدب . . ليس في روسيا وحدها
بل وفي العالم بأسره . بيد أن الحياة كانت
معهما قاسية ملائى بالآلام والأحداث . .
كان اسمها قد تألق أول ما تألق
منذ خمسين عاماً في دواوينها الأولى
« السحر » و « المعبد » و « الفرقة
البيضاء » و « أنا دوميني » التي روتها
برحيق شياها الفص ورقة عواطفها
وخصوبة خيالها فكانت أجمل آيات الحب
وأروعها .

ثم جاءت الثورة وتوالت التجارب
الشخصية ، فأنضجت شخصيتها وصقلت
نبوغها . . ففي عام ١٩٢١ أعدم زوجها
الأول الشاعر نيقولا جوميليوف . وعلى
الرغم من أنها كانت قد انفصلت عنه منذ
عام ١٩١٦ إلا أن غضب الثورة قد حل
عليها هي الأخرى فأرغمت على أن تعزل
الحياة الأدبية ردها من الزمن . ولكن

أني لما هذا والشعر متنفسها الوحيد - إنها
لتودع قصائدها مكنون نفسها وتقيها
أحلى مشاعرها وأمرها . وما هي حتى
واصلت قرع الشعر في السر دون الجهر
. . إلى أن سمح لها أخيراً بإصدار ديوان
لها في عام ١٩٤٠ ثم استمر نشاطها الأدبي
إلى أن طردها جانونف من اتحاد الكتاب
في عام ١٩٤٦ .

ثم عاد اسمها يسطع مرة أخرى في
عام ١٩٥٣ . وما هي إلا سنوات قليلة
حتى نهبت في الغرب فسافرت في عام
١٩٦٤ إلى صقلية لتسلم جائزة « إتنا
تاورمينا » الشعر . ومنحتها إحدى جامعات
انجلترا الدكتوراه الفخرية . ثم رشحت
في عام ١٩٦٥ لنيل جائزة نوبل التي
أصلحت كما نعلم لشولوخوف . . وربما
كانت ثمة اعتبارات سياسية هي التي حالت
دون منح « أنا اخاتوفا » هذه الجائزة . .
ولا يزال الاتحاد السوفيتي يشهر بالقصيدة التي
أعربت فيها عن أسفها الحزين وإن أبي أن
ينشر لها ديوان الرثاء الذي وصفت فيه
علمها وتضرعها هي الأم المأجزة أمام
جدار السجن الذي يرنح فيه ابنها .

ولقد كتبت تقول : « إذا أرادت
بلادى أن تشيد لي يوماً نصباً تذكارياً
فاني لن أقبل . . إلا بشرط أن يهدم
هذا الجدار الذي لم أذق عنده طعم
النوم ثلثائة ساعة متواصلة . . إلى جانب
أمهات أخريات » .

وفي نوفمبر من عام ١٩٦٥ « منعتها
أزمة قلبية ثالثة من أن تصحب وفد الشعراء
السوفيت إلى باريس بمناسبة صدور
مؤلف عن الشعر الروسي . وفي الخامس
من شهر مارس الماضي ، فاجأها أزمة
قلبية أخيرة قضت عليها عن ستة وسبعين عاماً .
كل هذه الظروف التي مرت بآنا
اخاتوفا هي التي أكتبت شعرها خصوبة
وزادته عمقاً ، فجاء ترانها الشعرى
حافلاً بشق ألوان النظم . وعلى الرغم من
هذا التنوع المعجيب فقد جرى شعرها
مسلسلاً بغير معاناة ولا تكلف كجريان
الماء في جنوله . . سواء نطقت به في جمرة
الشوق والحب أو في مرارة الندم أو في
شجاعة الزهد ونكران الذات .



السريالية

في الفن المعاصر

دكتور فاشق ممت

● « السريالية هي الأداة التي تمكننا من
النوص في أعماق اللاشعور لنستشف في أغواره
القوى الخلاقة للإنسان . فهي التي أزاحت الستار
القائم الذي حجب المستور ، كما أنها هي التي
اقتحمت كوامن الخبايا النفسية لتثيرها بشعاع من
قوس مشكاتها الوضاعة . إنها المحاولة الجديدة
لدحض عبودية الإنسان للآلة الصماء ، والثورة
العارمة ضد قوى الإدراك الفاشمة . فهي
الانتفاضة ضد القيود الفكرية الماضية ، والحرية
من الرقوب اليومي البغيض » .

أندرى بريتون



س . دالي

كيف نشأت ؟

كثيراً ما نجد بعض النقاد يطلقون لفظ «السريالية» على كل ما هو حديث في الفن ، وهذا أبعد ما يكون عن الواقع . فالسريالية تمثل شطراً من الفن الحديث ، وهي لا تقتصر على الفن بل لها تعبيرات عديدة في الآداب وفي الفلسفة والصحافة بل والأفلام السينمائية أيضاً . فما الذي نعنيه إذن بالسريالية ؟

لقد ظهرت السريالية في أول الأمر كرد فعل للدمار الذي أحدثته الحرب العالمية الأولى . ففي عام ١٩١٦ اجتمع نفر غير قليل من الفنانين والشعراء ومؤلفي الألحان الموسيقية في زيورخ وأصدروا عدة بيانات تحت عنوان الدادية Dadaism التي عبر عنها الفنان جورج جروز George Grosz وهو أحد أفراد هذه الجماعة بقوله :

«إننا نردى كل شيء ، ولا نعتقد في أي شيء ، فقد لفظنا كل ما يتعلق بالماضي ، وهذا هو ما أطلقنا عليه اسم الدادية . وهي لا تتصل بمذهب معين أو اتجاه اجتماعي خاص ، فهذه الاتجاهات والمذاهب لها برامجها المحددة .

أما بالنسبة لنا فلنأخذ نهدف إلى الانعدامية ، شعارنا اللاشعورية ورمزنا هو الفراغ الأجوف »

ولم يمض سوى عام واحد على نشر هذا البيان حتى ظهرت كلمة «السريالية» في إحدى رسائل جيبوم أبولينير Guillaume Apollinaire الخاصة وعلى أثر ذلك قام أندري بریتون André Breton بدعم هذه الحركة الجديدة التي

هي وليدة الدادية والتي تتفق معها في كنهها وجوهرها . وفي باريس معقل الحركات الفكرية أخذت السريالية في التفتح وبخاصة أنها جاءت على أعقاب الحرب العالمية الأولى مما أدى إلى زعزعة كيان القيم الأخلاقية ، فضرب بها السرياليون عرض الحائط

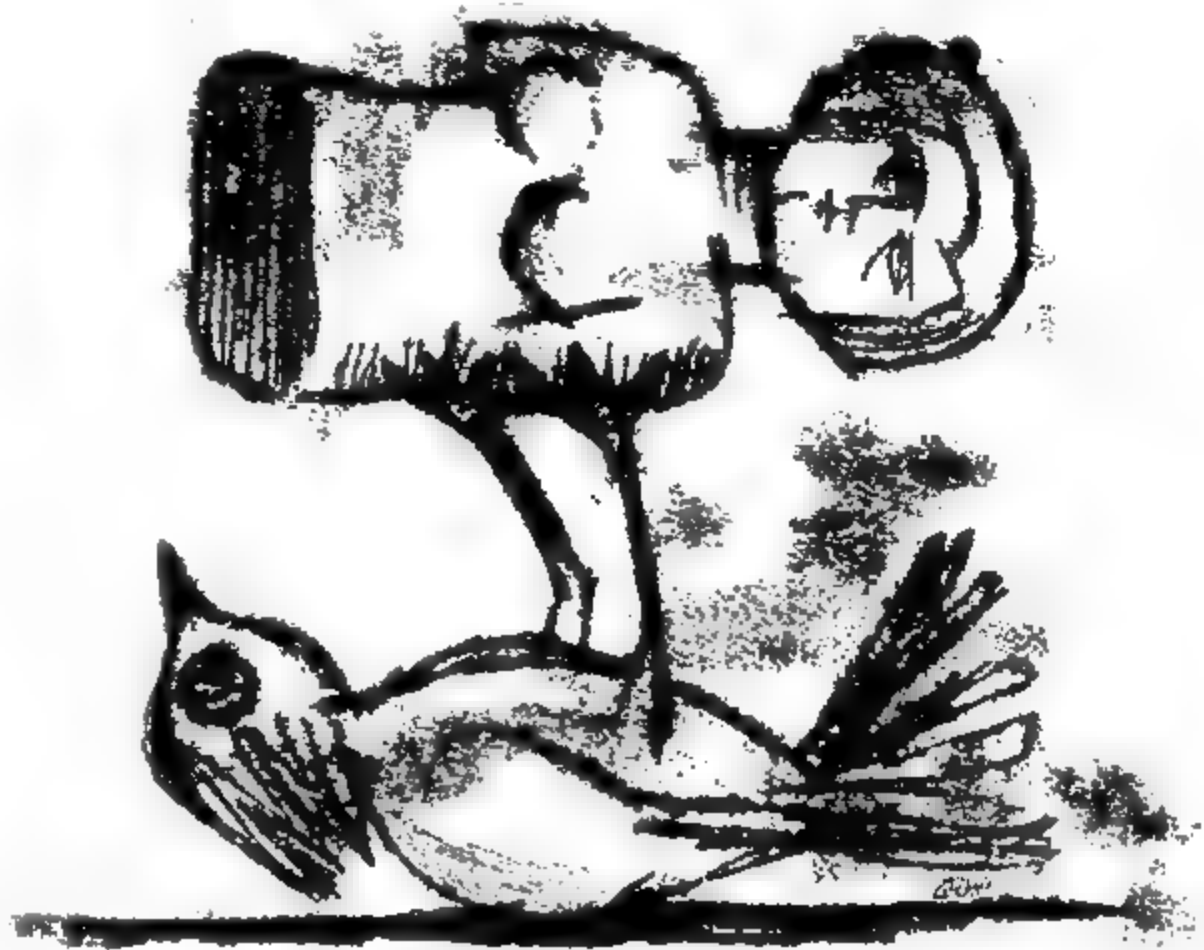
وتبع ذلك ثورتهم على الاتجاهات العقلية أو المنطقية التي أدت إلى كوارث الحرب وويلاتها .

لكن السريالية تختلف عن الدادية في أنها لا تهدف إلى الانعدامية كما أنها لا تتخذ الفراغ أساساً لها إذ أنها تعتمد أولاً وأخيراً على الحس ، وهو الحس الخالص البعيد عن أي نزعة جمالية . ولقد حدد أندري بریتون منطوقها في تلك النشرة التي أصدرها عام ١٩٢٤ إذ قال :

السريالية هي التعبير السيكولوجي عن إحساساتنا سواء بالرسم أو الكلام . ومن الأمور المسلم بها أنه يجب ألا يخضع هذا التعبير لسيطرة الإدراك .

من الفن إلى الأدب

ولقد تبلور هذا الاتجاه السريالي في الفن أولاً على أيدي بيكاسو Picasso وجوان ميرو Joan Miro وماكس إرنست Max Ernst ثم انضم إليهم سلفادور دالي Salvador Dali سنة ١٩٣٠ . ولما



١٩٥٤

هنا نشأت الدعوة الى انخساب الصرورة الشعرية
لتعبر تعبيراً صادقاً عن مناطق الشعور واللاشعور
المختلفة . وقد تزعم هذه الدعوة لويس أرجوان
Louis Aragon وپول ألوار Paul Eluard

وترستان تزارا Tristan Tzara وغيرهم
من كبار الشعراء الذين ثاروا على الاتجاهات
الفكرية التقليدية . فهاجموا طرق التعبير والكتابة
في القرن الماضي على أنها ضعيفة غير قادرة على
إبراز المعاني الخفية والمدرجات الحسية التي كرس
السيرياليون كل مجهوداتهم لإحيائها وبعثها في مظهر
جديد قوامه الترابط بين الحقيقة المادية والرمزية
السيكولوجية . ولهذا كانت فلسفة نقادها مبنية على
الزعة الأحادية التي تركز على التماسك القوي بين الفرد
وعالمه المحيط به ، دون أن يكون لذاتيته طغيان
على المراثيات التي حوله . لهذا يقول رينى كريفيل

René Crevel في كتابه عن السيريالية :

« إن الزعة النرجسية في المرء هي التي توحى

نشبت الحرب العالمية الثانية تفرق شمل هذه الجماعة
التي انضم إليها جمع غفير من الشعراء ، فرحل
بريتون إلى أمريكا ولما عاد إلى باريس عام ١٩٤٦
استقبل بحفاوة بالغة كمؤسس للحركة السيريالية
التي انتقلت على يديه من الفن إلى الأدب ، وتمر
الأيام سراعاً لتتسع دائرة السيريالية التي أخذت
تستوى الكثير من الفنانين والشعراء ، ولا أدل على
ذلك من أن بيتالي البندقية الذي أقيم سنة ١٩٥٤
كان يضم أعمال فنانين سرياليين من جواتمالا
واليونان والنمسا وكندا وبلجيكا والبرازيل . والسيريالية
في الفن انطباعات ولحظات عاجلة وتعبير حر عن
المناطق الدنيا من النفس في خطوط غير منظمة
توحى بمرور روابط جديدة .

لكنها في الأدب وبخاصة في الشعر تركزت
حول التجديد اللغوي لاسيما بعد أن فقدت اللغة
حيويتها في التعبير عن أصالة الفكرة وعمق المضمون
وجمال الفاعلية التي تحدثها في نفس القارئ . من

إليه بالتهام الكون بأسره بين أنيابه ، فهو بذلك يحطم العالم الحسى بأكمله ليصبح هو مركزاً له ، وهو لا يعنى بأنه يحطم نفسه بنفسه ، فيعيش في منأى عن غيره داخل أنغزالية مقيته .

لهذا السبب لم يهتم الشعراء السرياليون بالفكرة بقدر اهتمامهم بالصورة الشعرية التي تناسب تلقائياً من بواطن النفس غير الواعية ، بل إننا لا نعدو الحقيقة إن قلنا إن أشعارهم عبارة عن سلاسل وأشباك من الصور الشعرية التي لا تخضع لأى قانون عقلى أو منطقي . فاقصد ذهب بريتون إلى القول بأن الفكرة لا يمكن أن يكون لها ذلك الأثر القوي الذي تحدثه الصورة التلقائية في نفوسنا . فالصورة السريالية في الشعر هي التي تعبر عن مناطق الوحي والإلهام حينما تمتزج بالقوى الخلاقية التابعة من أعماق اللاشعور لتحدث فاعليتها « الديناميكية » التي تفوق الفكرة العرجاء التي ترنح هنا وهناك في عقلية الكاتب أو الفنان ، تبحث عن كلمة أو تعبير يقربها من ذهن القارئ .

ولذلك جاء الشعر السريالي المعاصر عميقاً في مضامينه ، طليقاً في مغزاه ، يوحى بالرويا المبدعة ، والبصيرة النفاذة ، بعيداً كل البعد عن المثالية ، إذ أنه يعتمد على الحس في شكله ومضمونه ، وفي نسقه وكيانه . ولهذا فالناقد السريالي لا يسعى إلى ترديد ما نعارف عليه القوم من قبل ، ولا يؤمن بخلق المذاهب والاتجاهات التي اعتاد عليها غيره ليردد الأقوال المعروفة والأحكام المألوفة التي عفى عليها الزمن ، فهو لا يعترف بهذه السطحية البغيضة . وهو في تقييمه للأعمال الفنية والأدبية المعاصرة التي نبتت من السريالية ، إنما ينهج منهاجاً أقرب إلى الإبداع منه إلى النقد بمعناه المتعارف عليه ، إذ أنه يبين لنا مواطن الصور السريالية الخلابة ويمر بنا من مرحلة إلى مرحلة ليصل بنا في نهاية الشوط إلى الصورة البليغة في تكاملها النهائي . فتلك المراحل التي يتمثلها إنما هي إبداعية أكثر منها نقدية . من هنا كانت الرابطة بين الناقد

السريالي والشاعر أو الفنان السريالي رابطة متينة للغاية لم نعهدها من قبل في تاريخ الفن والأدب على مر العصور المتلاحقة .

من الأدب إلى النقد

وعلى ذلك اتجه النقد الأدبي المبني على هذه الأسس السريالية إلى دحض الآراء النقدية التي ظهرت في العصور السالفة والتي نتجت عن التحديد الكلاسيكي لمفهوم اللغة والاستعمال الشعري الضيق لها . ولهذا ظهرت بين الفينة والفينة معجمات سريالية كذلك المعجم الذي أصدره الناقد السريالي ميشيل ليريس Michel Leiris تحت عنوان « الثورة السريالية » Révolution Surréaliste الغرض منها إزالة المضمون المثالي الذي علق ببعض التراكيب وتقريب الفجوة بين الكلمات ومعانيها . وهذا بالطبع لا يتأتى إلا بالمعرفة الصحيحة لارتباطات الكلمات بمدلولاتها المادية والحسية ، كما نادى أيضاً النقاد الذين يدينون بالمبدأ السريالي بالبعد عن القافية فهذا من شأنه وضع الشعر داخل إطار محدد الأبعاد ، فكثيراً ما يقف هذا الإطار حائلاً أمام التعبير الحر عن التلقائية السيكولوجية للشاعر فتبدو الصورة الشعرية « باهتة » مفتعلة ، بدلاً من نموها نمواً طبيعياً ، فتبرز إلى حيز الوجود وقد اكتملت نصجاً فتعبر تعبيراً صادقاً عن مكونات النفس وخبايا اللاشعور . ويجدر بنا في هذا الصدد - كما يقول بريتون - أن نعود إلى الكلمات المهجورة ، فإن الظروف التي هجرت فيها تختلف تماماً عن ظروفنا الحاضرة ، ولا يبعد الآن أن تفي مثل هذه الكلمات ببعض حاجياتنا في التعبير اللغوي . ولا يفوتنا إزاء هذه الموجة السريالية في النقد أن نشيد بذلك المجهود المضني الذي قام به الناقد السريالي أرباد ميزي Arpad Mesei في كتابه عن « السريالية في سنة ١٩٤٧ »

"Le Surréalisme en 1947" الذي حقق فيه كل ما كسبته السريالية حتى هذه السنة . ويحتوى

التقليدية فإنها قد أثرت ذخيرتنا الأدبية بفضل إضافاتها المتشعبة في مضمار اللاشعور وآثاره العديدة على الآداب والفنون .

ويتمثل هذا الإثراء في استعمال الصورة الثلقائية التي أشرت إليها سالفاً ، وفي الأسلوب المجازي الذي يغذى هذه الصورة ، ولقد عبر عن هذا الاتجاه الأخير الناقد بير ريردى Pierre Reverdy الذي يدين بالمذهب التكعبي إذ يقول :

« إن الصورة الشعرية ملتقى لوجهات عديدة من الواقعية . والمثل وحده أن يدرك الصلة بينها . وكلما بعدت الهوة بين الحقائق ، كان الجمع بينها في محيط شعري واحد أمراً صعب المثل » يتطلب من الشاعر حذقاً ومهارة لا تتوفر عند الكثيرين » .

ولقد أضاف بریتون إلى هذا الاتجاه أن التشبيهات التي تغص بها الأشعار تمثل ركناً ضعيفاً في عملية الخلق . فالصورة السريالية في الشعر مترامية الأطراف ، متسعة الأبعاد ، ناتجة عن بصيرة نفاذة ، ولغة خاطفة . وكلما اتسعت الفجوة بين العناصر المكونة لها ، كان ذلك مدعاة إلى قربها من الواقع ، فها هو دالي Dali يضع آلة البرق بجوار سلة البيض في إحدى لوحاته ، أو ما قاله إوار في قصيدته السريالية « الزهرة الشمية » "La Rose Publique"

« على امتداد الحوائط حيث الموسيقى تصدح وقد اتجهت بأذانها النحاسية نحو النور رأيتها تنتظر المداعبة الممزجة بالخوف من الرعد » .

فالعصور المتلاحقة في هذه الأبيات غير متكاملة . ومهمة الناقد في هذه الحالة استكمالها وتوضيحها للقارئ ليستشف من وراء هذه العملية تكاملها السريالي . فها هي جوقة الموسيقى تشنف الآذان بجميل ألحانها ، وهناك على امتداد الطريق تقف الفتاة في انتظار صديقها في يوم مليء بالغيوم والبرق والرعد ، وكلها تنلر بهطول الأمطار في

هذا البحث على دراسة شيقة أطلق عليها المؤلف اسم « الأبعاد المتشعبة للمفردات » ، ويقصد بذلك أن المعنى المتعارف عليه في القاموس مثلاً لكلمة من الكلمات إنما يمثل بعداً واحداً لها . وهناك أبعاد شتى لا تقل عنها أهمية بل تفوقها من ناحية الثروة الفكرية التي تتضمنها والخصيلة الشعورية التي تحمل بين جنباتها . ويعيب أرباد على نقساذ عصرنا الحاضر اهتمامهم بالمدلولات المتواردة للمصطلحات الأدبية وإهمالهم لتلك الأبعاد الثقافية والوجدانية التي دعا إليها في كتابه . ويختتم هذا البحث القيم بقوله :

« حينما ندرك المفزى الداخلي للتعبير المختلفة ، تصبح اللغة طوع بنائنا ، وفي هذه الحالة تمدنا بخيوط منفصلة نهتدي بها وسط زحمة المشاعر والأفكار ، حينئذ يتعلم ذلك التدامس التقليدي بين أشكال الكلمات ومعانيها » .

وهذا الاتجاه بمثابة حجر الزاوية في النقد السريالي للأدب الأوروبي المعاصر وأيس معنى ذلك أن العمل الفني السريالي المراد تقييمه خال من الترابط ، فهناك ترابط من نوع جديد . إنه بالأحرى تزاوج بين المضمون الشعري والصورة الحية اللألاءة التي تنبض بالإحساس المكبوت والمشاعر الفياضة المتدفقة من أعماق العقل الماطن . لهذا كان للكتابات واللوحات التي تم بطريقة تلقائية معنى ومفزى سريالي كبير يستطيع الناقد من ورائها كلها أن يستنتج وجود خيوط متباينة واتجاهات متشعبة سواء في الشعر أم في الفن .

فالقصيدة السريالية ، كما يبين لنا نقاد هذه الحركة ، ليست بالقصيدة التي نعرفها بهذا الاسم والتي تعارف عليها النقاد والشعراء منذ العصور الأولى للأدب ، إن هي إلا نصوص متناثرة هنا وهناك لم تكتب إلا أمام إلحاح القوى الكامنة في بواطن اللاشعور ، ورغبتها الملحة في أن تطفو على السطح ، فهي تمثل استجابة لرغبة سيكولوجية دعت إليها الحاجة . ومع مايعوزها من طابع

غزارة : والصورة الكلية تعبر عن رابطة الحب
القوية التي تتخطى عوائق الطبيعة .

وغالباً ما نجد الصور السريالية في الشعر غير
مترابطة ؛ إذ أنها لا تخضع لذلك الترابط المنطقي
الذي نجده في الأشعار الأخرى غير السريالية ،
وعلى سبيل المثال أسوق للقارئ هذه الأبيات
من قصيدة لأندري بريتون أطلق عليها « في نظر
الآلهة » Au Regard des Divinités

« قبل أن يسدل الليل البهيم ستائر الخالكة
على مقربة من خريز المياه في جداولها الرقراقة
قد تجد امرأة تلاحقك في غدوك ورواحك
إن هي إلا الغسق . فلا تعباً بما تراه ،
لقد تربع أصيص الورد الجميل على عرش
هذه الشجرة

القرية بأكملها تغط في ألوان زاهية
لتبعث في نفسك الحيوية »

نذكرها جميعاً . الطائر قد انطلق إلى السماء
وتشر زغبه بلونه البني يحيلك من بعيد .

هذه الصورة « البانورامية » عن العالم الريفى
غير خاضعة للمنطق التقليدى ، فالشاعر ينتقل بنا
بين مراثيه ليصل في نهاية الأمر إلى « الرؤيا »
المبدعة ووظيفة الناقد السريالى في هذه الحالة هي
إبراز معالم تلك الرؤيا التي قد تغيب عن القارئ
في معظم الأحوال .

وعلى ذلك فالسريالية الشعرية مرادفة
للغموض . فهي لا تعترف — بالإضافة إلى
ما تقدم — بالقواعد النحوية للغة ، وتعتمد
اعتماداً كلياً على أساليب المجاز والتورية ، وهي
في تخلصها النهائي من القافية إنما تهدف إلى الانطلاق
الوجداني . ولهذا نجد أن النقد السريالى لا يخضع
لأى ضرب من ضروب الكلاسيكية الفكرية أو
الرومانسية الخيالية . فهو مبنى على معرفة ما تحمله

لقد كان « جون أوزبورن » المرة
الدانية التعبير الواضح والصريح عن نزعة
الصدى وروح التمرد التي ظهرت في هذا
العصر . كما كان أوزبورن أيضاً الصوت
الناثق بلسان جماعة الشبان الساخطين ضد
الطبقة البورجوازية عام ١٩٥٦ عندما
فُلع على الناس مسرحيته الشهيرة « انظر
وراءك في سخط » . وعلى هذا نجده في
مسرحيته الجديدة « وثيقة عهد » التي
قدمها مسرح الأولديك في هذا الموسم
والمأخوذة عن مسرحية للكاتيب الأسباني
« لوب دوقيجا » نجد يمان في صراحة
ووضوح ما نشعر به فعلاً ولكننا نخشى
أن نتعرف به أمام الناس . وهو يقول
أيضاً إن هناك ما يدفعه المرء مقابل طريقة
الحياة التي يعيشها ، وأن تسديد هذا
الحساب لن يؤجل كثيراً . وهذا المعنى



جون أوزبورن

ومسرحية جديدة

الكلمات والتراكيب من أبعاد وصور حسية ، كما أنه يقوم على إدراك العلاقات الخفية بين كل هذه الوجوهات ، تلك العلاقات التي تختلط حواجز المنطق والقوانين المرعية للنقد التقليدي . وهذا النوع من النقد المبني على أسس سريرية يعترف اعترافاً صريحاً بقدرة اللغة على الخلق والإبداع وتجسيم المثلثات في صور خلاصة ، بل والتعبير عن اللانهاية في أشكال حسية كما هو واضح في الفن السريالي . وتنحصر مهمة الناقد في هذا المضمار في تتبع الخيوط الدقيقة التي نسجها الفنان في لوحته أو الشاعر في قصيدته ، مبيناً لنا ما لهذا الانطلاق الفني من آثار فعالة في التحام هذه الخيوط أو تنافرها .

ولهذا كله ابتعد النقد السريالي عن التجريد الذي كثيراً ما يؤدي إلى الخروج عن العمل الفني المراد نقده . وفي الابتعاد عن المبررات ابتعاداً أيضاً عن المدركات الكلية العقلية التي تحيا في كنفها :

فلقد استعاض عنها بالمدركات الحسية الحسنة التي تغذي من بواطن اللاشعور ، فهي لهذا قريبة من واقع الحياة الإنسانية . وهذا النقد أيضاً لا يعترف بالتعميم generalization إذ أنه يولي الخبرات الفردية عناية خاصة . وهو يضيق أيضاً بالانجاء المروبي المعروف عن الحركة الرومانسية ، إلا أن في ذلك تراجع وانزواء أمام مشاكل الحياة الواقعية . فالنقد السريالي يحزم بوجود الحقائق الموضوعية عن المثلثات وأثرها في حياتنا العامة والخاصة . وهذه لا يمكن تفسيرها على ضوء المعقولات فحسب إذ أن النفس غير الواعية ولحظات الإلهام والنظرة الجشتالتية لها قيمتها في تفسير الكثير من مظاهر الحياة التي لا تخضع للعرف أو التظاهر الاجتماعي أو معرفة الأسباب والمسببات في حدود مكانية وزمنية ضيقة .

فايق متى

تنتقل في اضطراب دائم من الفوضى الأخلاقية إلى النشوة الجنسية . ومن حسن الحظ أننا نجد في باطن هذه الزعة التحررية ملاحظة جديرة بالاهتمام ، وهي روح التحذير التي تلف المسرحية بطريقة غامضة ، والتي ندركها جوهياً ، ألا وهو التحذير من أن يصبح عصرنا الحاضر شيئاً بعصر النهضة ، هذا التحذير هو الذي يدعم موقف مستر أوزبورن كواحد من أهم الروائيين البريطانيين . فما هو «ليونيدو» يردد في نهاية المسرحية هذه الملاحظة الجديرة بالاعتبار ، والتي يعزى إليها انتفاسه الجنوني في المثلثات . فيقول : « إنه سيدفع ثمن هذه المثلثات إن أجلا أو عاجلاً ، فهي دين أو وثيقة . . وكل يجب أن يسدد دينه » .

وبطل المسرحية «ليونيدو» يمثل الشخصية البراقة في عصر النهضة . تلك الشخصية التي تنكر للأخلاقيات وتبحث بقيمة الحب الأسرى . فقد أعى «ليونيدو» والده ، واغتصب أمه ، واعتلى على شقيقته حتى في ليلة زفافها . ومن جراء هذه الأعمال البشعة نفسه كثيرون إلى جماعة الوجوديين . . ولكن «الناقد الفني لجريدة التايمز» لا يرى أن الوجودية تبيح للفرد أن يذهب هذه المحارم لا هي ولا أي مذهب فلسفي آخر ، وعلى كل حال فالمسرحية تفسح مجالاً عظيماً أمام مواهب مستر «أوزبورن» كما تعطى له الفرصة لفضح عالم البورجوازية ، وتمريته ، ساعده في ذلك أداء «روبرت شتر» لشخصية «ليونيدو» هذه الشخصية المنحرفة في جتون شهواني والتي

هو ما يوحى به العنوان الذي أطلقه على مسرحيته . والواقع أن هذه المسرحية جعلتنا نخلط بسهولة بين ما توقعنا أن يكتبه «جون أوزبورن» وما كتبه بالفعل ، وعلى كل حال فقد أثبت «جون أوزبورن» أنه أكبر من لمن وأعظم من احتقر هذا العصر الذي نعيش فيه ؛ وقالنا نجد رجلاً أو قوانين أو أفكاراً أو حتى فظاً ومعتقدات تنجو من سطوة الشديدي. ولحظنا نستشف من تقريراته المملوءة بالانصب روح الصديق والإخلاص التي تضي على أعماله قوة درامية هائلة ؛ هذا إلى جانب ما نجده في مسرحيته الجديدة من جمال كثيرة في غاية الأهمية تشير إلى ماضي مستر «أوزبورن» وصراعه المرير في معترك الحياة .

دنيا الفنون

الموسيقى السوفيتية الجديدة..



تعبئة المسح الحفنى

ينعقد الإجماع بين رجال الفكر على أن الأدب والفن والفلسفة كلها تعاني أزمة حادة : ويعمل البعض هذه الأزمة بالأزمة الكبرى التي تعتصر العالم المعاصر سياسياً واجتماعياً واقتصادياً .

ويرد أهل الفكر الأزمة الكبرى إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر والثورة الصناعية ، ويؤرخون لها بالصراع بين الجديد وبين القيم السائدة . ولقد كانت هذه القيم هي قيم البورجوازية أو هكذا تسميته في الدراسات الفكرية المتقدمة وخاصة الألمانية عند شيللر وشيللنج وهيجل ، ويعتبر هيجل قمة الفكر في القرن التاسع عشر . ومن أفكاره احتفظ فلاسفة ومفكرون كثيرون ببعضها وطوروها ، وانقسموا إلى فريقين بازائها اصطلاح على تسمية أحدهما بالمثاليين والآخر بالماديين . ومن الأولين ميشليه وجوشيل وإدوارد إدمان وجابلر وروزنكاثر ، ومن الآخرين دافيد فردريك شراوس وإدجار وبرونوبار وفورباخ وسيركوفسكى وماركس وإنجلز ،

● لعل أخصب المدارس الموسيقية المعاصرة ، وأحفلها بالأمال لشعوب آسيا وأفريقيا المدرسة الروسية ، أو بمعنى أصح المدرسة السوفيتية الجديدة .

● والموسيقى السوفيتية الجديدة شأن كل موسيقى في العالم تهجر القوالب القديمة وتنتكس الطرق التقليدية ، وكان زعماء مدرسة الخمسة الكبار قوميين في مفهومهم ، ولكن تلاميذهم أفلتوا من القومية ، وانطلقوا إلى التكامل الأوفى بالموسيقى الرومانسية وخاصة الألمانية .

● إن النغم وحتى في أشكاله البسيطة يقوم على التكامل في الشكل ، وبالاستهانة بالإيقاع والهارموني يخلق النغم ما يسمى بالصورة الموسيقية ، والاغنية الشعبية هي خير مثال لتكامل الصورة الموسيقية .

● إن الخلاف بين أسافيف وبين الموسيقيين الغربيين أن أسافيف يبحث عن الموضوع أو المحتوى العاطفي والايديولوجي لفكرة المنظمة وليس فقط عن الجبال المطلق للنمط .

ولكننا في القرن العشرين نعثر على عشرات
الموسيقيين في البلد الواحد ، وعشرات النظريات
الموسيقية ، وينضم بعض هؤلاء إلى مدارس فلسفية
تجمع بينهم وبين مصورين وأدباء ومفكرين
وممثلين ومخرجين ، وقد نجد في المدرسة الواحدة
مؤلفاً موسيقياً مثل شونبرج الألماني ومصوراً أسبانياً
فرنسياً مثل بيكاسو وكاتباً إيرلندياً إنجليزياً مثل
جيمس جويس أو صامويل بيكيت وشاعراً
أمريكياً بريطانياً مثل إليوت :



١. استرافنسكي

ومن خلال الدراسات العديدة على الفكر
المعاصر وجد النقاد أن أهم صفاته : الثورية ،
لكن هل أي شيء يثور الفكر المعاصر ؟
إنه يثور كما قلنا من قبل على القيم البورجوازية ،
وهذا ما يتفق عليه المفكرون من اليمين واليسار معاً ،
ففكر مثل صامويل بيكيت أو مصور مثل بيكاسو
لا يمكن أن نطلق على أيهما أنه اشتراكي النزعة ،
ولكن الاثنين يلتقيان مع الاشتراكيين واليساريين
على كراهية قيم البورجوازية ، وهي كراهية
دفعت المفكرين إلى مزيد من التجريب ، وإلى
المغالاة أحياناً ورفض كل القديم كما يتضح في
مذاهب الدادية والسريالية .

وخرجت الثورة الجديدة من كل العواصم
تقريباً في أوروبا وآسيا وأفريقية ، ورغم وجود
تشابه بين فنانين في أوروبا وبين فنانين في آسيا مثلاً ،
فإن هذا التشابه ظاهري ، وإنما التشابه الحقيقي
هو بين فنانين من بلد واحد ، ولهذا يقسم
النقاد المدارس الفكرية إلى مذاهب إيديولوجية تبعاً
لما تحويه من أفكار ، ويقسمونها كذلك إلى
مدارس تلتقي حول صفات إقليمية أو جغرافية
أو عنصرية ، فهناك المدرسة الإنجليزية والمدرسة

مادية ومثالية

وطبع هذا الانقسام الفكر بطابعه ، واتجه
الأدباء والفلاسفة والفنانون إما إلى المثالية وإما إلى
المادية . وكان الفكر عموماً هذا شأنه دائماً منذ
الإغريق ، ولكنه كان قديماً يتسم بالاستقرار
لسنين عديدة ، أما في القرن العشرين فحركة دائبة وتغيره
مستمر وصيرورته مذهلة ، ويكاد من فرط
سرعة أن يبعدنا عن تفاصيله فلا ندرك منها
إلا الكليات والعموميات ..

وإذا كان الفكر كما يقول الفلاسفة إما مثالياً
وإما مادياً ولن يكون غير ذلك ، فكل محاولة
جديدة فيه بمثابة تحصيل الحاصل ، والمهم فيها أنها
جديدة ، وأن جدتها تعني مزيداً من وعي
الإنسان بوسائله ، واتساع وعيه يؤكد حرية .

ويجري التجريب على الموسيقى كما يجري على
سواها . وكنا فيما مضى من قرون نجد بين المؤلف
الموسيقي وبين المؤلف الذي يليه عشرات السنين ،

الفرنسية والمدرسة الألمانية والمدرسة الروسية ،
وموسيقى مثل سترافنسكى قد يتشابه مع ديبوسى
من الناحية الإيديولوجية ، ولكننا لو تعمقناهما
لوجدناهما مختلفان فعلا ، فى حين أن ديبوسى
يلتقى أكثر مع الفرنسيين حتى ولو لم يكونوا من
مدرسته الفكرية ، ومن ثم فتقسيم المدارس إلى
إنجليزية وفرنسية وألمانية الخ تقسيم أسلم وأصح .
ونحن لو قارنا حركة الرواد فى إنجلترا بحركتهم فى
فرنسا برغم التشابه الإيديولوجى فلا بد أن يختلفا
فى النهاية ، وهارولد بنتر وجون أوزبورن من
مدرستين مختلفتين من الناحية الإيديولوجية ولكن
إنجليزيتهما تجمعهما معاً فى رباط أوثق :

ولذلك فالمثالية والمادية ، الفلسفتان الغالبتان
فى القرن العشرين ، سوف نجد أهما تغلب عموماً
على مدرسة من المدارس لطبيعة أصيلة فى هذه
المدرسة ، ونحن نجد التفكير المادى يغلب سواء من أنماط
التفكير على العقلية السلائية ، ونجد التفكير
المجرد من شأن العقلية الألمانية . وليس صحيحاً أن
يكون التفكير الماركسى من نتاج العقلية السابقة
فى حين أن التطبيق من خواص العقلية الأولى .
وهو رأى يذهب إليه كثير من المفكرين المحدثين
مثل إريك فروم : وبهنا الآن أن ندرس التفكير
المادى فى المدرسة الروسية فى الموسيقى ، وارتباط
هذا التفكير بالعلوم الحديثة والدفع القومى وحركة
التقدم ، لما فى هذه الدراسة من كشف لجوانب
العلاقة بين التفكير الاشتراكى وبين الإيديولوجية
الفنية وخاصة فى مجال الموسيقى .

مدرسة الخمسة الكبار

ولعل أعصب المدارس الموسيقية المعاصرة ،
وأحفظها بالأمال لشعوب آسيا وإفريقيا المدرسة
الروسية ، أو بمعنى أصح المدرسة السوفيتية الجديدة .

ونحن قد نعرف الموسيقى الروسية القديمة ونعلم
أصولها الفكرية ونحب مؤلفيها الذين اشتهروا عبر
تاريخ الموسيقى بمدرسة الخمسة الكبار ، ولكننا
يجب أن نلم بأصول الموسيقى السوفيتية الحديثة
وانجاهاتها :

والموسيقى السوفيتية الجديدة شأن كل موسيقى
فى العالم تهجر القوالب القديمة وتتنبك الطرق
التقليدية . وكان زعماء مدرسة الخمسة الكبار
قوسين فى مفهومهم ، ولكن تلاميذهم أفلتوا من
القومية ، وانطلقوا إلى التكامل الأوثق بالموسيقى
الرومانسية الغربية وخاصة الألمانية . ولم يكن
أى من هؤلاء التلاميذ استثناء من هذه القاعدة ،
حتى رحمانينوف ومتر . ولكنهم عموماً انقسموا
إلى مدرستين تركزت إحداها فى موسكو
والأخرى فى بطرسبرج ، وكانت بطرسبرج قبل
أن تصبح ليننجراد مركزاً لحركات التجديد فى
الفنون ، لكنها بعد ثورة أكتوبر سنة ١٩١٧ صار
دورها دور المحافظ على التراث ، وصارت موسكو
المحافظة مجددة فى الفن والأدب . وضمت مدرسة
بطرسبرج ليادوف وجلارونوف وسترافنسكى
وشتاينبرج (الذى تزوج ابنة ريمسكى
كورساكوف) . وكان أغلبهم من تلاميذ ريمسكى
كورساكوف . وكانت بداية ظهور سكريابين
فتحاً جديداً لحركة الرواد أو بداية لهم ، وهى
حركة ظهرت بالروسيا بشكل قوى بين ثورتها
سنة ١٩٠٥ وسنة ١٩١٧ . ويصف الشاعر الروسى
بسترناك : وهو نفسه من تلاميذ سكريابين هذه
المرحلة وصفاً دقيقاً فى كتابه الذى يؤرخ به
لحياته ، وكذلك فعل ميالكوفسكى وبروكوفيف فى
رسائلهما مع بعضهما ومع شاعر روسيا ميالكوفسكى .
وتظاهر حركة الرواد الثورات الاجتماعية
مظاهرة عاطفية أكثر منها مشاركة إيجابية :
وتعتبر حالة جوركى وميالكوفسكى حالتين



شوستا كوفتش

استثنائيتين : وأصاب فشل ثورة ١٩٠٥ القائمين على الفن والأدب بآس شديد وأحدث فيهم ردود فعل عنيفة شككتهم فيما يمكن أن تحققه ثوراتهم أو انعطافاتهم . ولجأت الأغلبية منهم إلى التصوف يصرفون فيه طاقاتهم ويستعينون به على شدائد أمهم بالالتصاق بالكنيسة والتبشير بحياة الفضل . وتزعم المتصوفين سكريابين . وصور دستوفسكى هذا المناخ الفكرى غير تصوير فى روايته الطويلة « المسوسون » .

كانت حركة الرواد سلبية فى غالب اتجاهاتها ، وكانت حركة تعبر عن الدهشة أمام العالم ، ونلمس ذلك كثيراً فى أشعار باسترناك ، إلا أن الروس قبيل ثورة سنة ١٩١٧ كانوا قد تحولوا تدريجياً عن الرومانسية الثورية وبلوروا الحركة الجديدة التى كانت قد انبثقت فى ألمانيا والنرويج وتسمت باسم الواقعية أحياناً والمستقبلية أحياناً أخرى . وتقدم صفوفها فى روسيا ميخائيلوفسكى وبروكوفيف . ويصف ميخائيلوفسكى فى كتابه

المعنون « أنا نفسى » كيف كان يهرب هو وصديق له من الملل المعقم الذى لم يتحملاه عندما كانا يستمعان إلى موسيقى رومانينوف « جزيرة الموتى » : ومع أن جورسكى لم يكن من المستقبلين إلا أنه أقر بفضل ميخائيلوفسكى وبروكوفيف وأشار إليهما دائماً « كرايين رائعتين لروح العصر الثورية » . ولما قامت ثورة أكتوبر سنة ١٩١٧ تبنى الحزب البلشفى النظرية المادية الجدلية التى صاغها ماركس وإنجلز وبلورها بليخانوف ولينين كوسيلة لفهم التنظيم الاجتماعى والاقتصاد السياسى والفلسفة والجمال . وتوقف النظرية المادية الجدلية الإنسان على قوى الطبيعة ليسيطر عليها بهدف تطويرها ومن ثم يحقق حريته . ويعرف إنجلز الحرية بأنها « الوعى بالضرورة » . وكان لينين يطالب بالعمل أكثر من التنظير . وكان يقول « لا يجب أن ندع فوضى النظرية تسيطر وتمل » ولكن الماركسية لم تتحدث كثيراً فى الجاهليات ، بل كانت تدور أساماً حول الاقتصاد والسياسة والفلسفة والاجتماع . وتأكدت النظرية بقيام الدولة البلشفية سنة ١٩١٧ .

وكان أول من طرق موضوع العلاقة بين الفن وبين المجتمع على أساس من الواقع الفيلسوف شرنشفسكى في كتابه «الحياة والجمال» . ومن بعده جاء بليفسكى ووضع نظريته الجمالية ونشبه نظرية كولبريدج الانجليزى وتنكر قيام فن يخلو من الدعوة الأخلاقية والاجتماعية .

البحث عن نظرية في الجمال

وهاجم شرنشفسكى فلسفة هيغل التى تقول بأن تقدم الإنسان علمياً يدمر قدرته على الإحساس بالجمال وبالفن ، وكان يؤكد عكس ذلك ، إن أى موضوع يعبر من الحياة أو يذكرنا بها هو موضوع جميل فى صميمه . وطور هذه النظرية فى مجال الموسيقى المؤلف الموسيقى سيروف الذى كان له أثره الضخم على مسورجسكى . ولقد كان ماركس وإنجلز بحرصان على تجنب إنشاء علاقات ميكانيكية بين ما يحدث فى المجتمعات من تغييرات ومايجرى فيها من أفكار ، وكانا يريان هذه العلاقات دينامية تقوم على أساس وعى الإنسان بالتحولات الإيديولوجية من خلال الوعى الاجتماعى وقال ماركس « إن تركيز المواهب الفنية فى بضعة أشخاص وعدم وجودها لدى الجماهير العريضة أمر نسيب فيه التقسيم الرأسمالى للعمل » . ولكننا فى المجتمع الاشتراكى « لن نجد مصورين كباراً بل سنجد الناس يمارسون التصوير ضمن بقية المجالات الأخرى التى يمارسونها كحارسى لنشاطهم الإبداعى نفسه » . وأكد ستالين هذه النقطة الأخيرة قبل موته مباشرة عندما قال « إن هدف الاشتراكية يجب أن يكون تقليل ساعات العمل ليتاح الوقت لكل فرد ليشغله فى ممارسة النشاط الثقافى » . وحذر إنجلز من خطورة مطابقة كل مايقوله الفنان من آراء وأفكار بما ينشئه من فن ، وضرب كمثال قصص بلزاك، فبلزاك فى آرائه ملكى ، ولكنه فى رواياته وقصص الكوميديا الإنسانية يفضح الفساد العفن الذى يعيش فيه المجتمع

البورجوازى فى القرن التاسع عشر ، ومن وجهة النظر الماركسية لا يقلل من شأن الفنانين والكتاب الكبار الذين عاشوا تمزق المجتمعات البورجوازية لأنهم لم يشاركوا إيجابياً فى قلب هذه المجتمعات بل يكفهم أنهم أدانوها بكتاباتهم . ونقد إنجلز فى كتابه « الرد على دوهرنج » آراء دوهرنج وقال « لذلك فالسيد دوهرنج عندما يشمخ بأنفه على الهلينية لأنها قامت على العبودية فما كان أجدر به أن يلوم الاغريق كذلك على أنهم لم تكن لديهم آلات بخارية أو تلغراف كهربائى » . وقال كذلك « إن فكرة الفن المنحل لا بد أن تكون نتاج فترة منحلة فكرة مزيفة ، لأن الناس عندما يتحدثون عن الأفكار الثورية فى مجتمعهم إنما يعبرون عن أمر واقع وهو أنه فى داخل المجتمع القديم توجد عناصر مجتمع جديد قد تطلعت ، وأن هذه العناصر تقوى باستمرار ويشتد عودها متمايشة مع الأفكار القديمة التى تسير فى طريق الانحلال إلى أن تنتهى تماماً » . وعلى هذا الأساس يفسر الماركسيون وجود مدرسة مسورجسكى القومية من داخل المجتمع الفاسد المتهاوى الذى كانت تعيشه روسيا القيصرية .

ودرس بليخانوف دراسة مفصلة الأشكال الفنية لمجتمعات عدة من البدائية حتى أكثر المجتمعات تقدماً ، وطورها من نظرية شرنشفسكى ، وذكر أن أشكال الفن مثل الرقص هى أشكال نمت مباشرة من حركات العمل فى المجتمع البدائى ، لأنه لم تكن هناك تقسيمات طبقية فيها بعض الناس لا ينتجون . ولكن الرقص فى فرنسا فى القرن الثامن عشر لم ينشأ من خلال ممارسة العمل بل نشأ كتعبير عن الفراغ الذى كانت تعيشه طبقة غير منتجة . واستعان الفلاسفة من بعد بكتابات بليخانوف فى محاربة نظرية « هانسلك » الموسيقية فى الجمال المطلق الخالد .

وطبق لينين تعريف إنجلز عن الحرية ، حول وضع الفنان فى المجتمع ، وأكد أنه « من المستحيل



أ. غاشادوريان

وإرادة هذه الجماهير ، ويجب أن يكون بهدف الأخذ بيدهم ورفعهم . وحذر لينين من خطورة العقول التافهة التي يمكن أن تستخدم هذه السياسة كوسيلة للتسلط والسيطرة . يقول لينين : « مما لاشك فيه أن النشاط الأدبي أو الفني هو أقل النشاطات التي يمكن أن تخضع لعملية تسوية ميكانيكية أو مساواة ميكانيكية ، ولا يمكن أن تخضع لغالبية تتحكم في أقلية . ومما لاشك فيه أننا في مجال الأدب والفن في حاجة إلى رحابة أوسع يمارس فيها الأشخاص والأفراد ميوهم وأفكارهم وخيالاتهم وما يرونه من أشكال ومضامين » . وكان لينين بذلك يرسم حدوداً بين المركزية - الديمقراطية - للحزب وبين الوسائل التي يستطيع بها أن يحل المشاكل الجمالية .

الشكل الموسيقي

والعلم في النظرية الماركسية يكتشف ويرتاد الحقيقة الموضوعية ، والفن كذلك يكتشف جانباً

أن تعيش في مجتمع وأن تظل حراً فيه طالما أن هذا المجتمع بورجوازي ، لأن حرية الفنان أو الكاتب في مجتمع كهذا حرية مغننة ، أو أنها حرية تناقض صاحب المال أو تعتمد على الرشوة . . وبعد الثورة قال لينين : « إن ثورتنا قد حررت الفنانين من تسلط كل هذه الظروف الشاذة ، وصارت الدولة السوفيتية حامية الفنانين ومستهلكة فنهم في نفس الوقت ، ولكننا طبعاً شيوعيون ولا يجب أن نقف مكتوفي الأيدي وندع القوضى تستفحل على هواها ، وإنما واجبنا أن يكون زمام التطور في أيدينا وأن نسلك طبقاً لخطط محدد نصوغ نتائجه صياغة تامة ، ولا يهم مالدينا من آراء عن الفن ولا ما يمكن أن يثيره الفن من أحاسيس في بضع مئات من الناس ، أو حتى في بضع آلاف من مجتمع يعد بالملايين ، إنما الفن ملك الشعب جميعاً ، ويجب أن يضرب بجنوره إلى صميم الجماهير الكادحة ، ويجب أن تكون له سمات معينة لتفهمه هذه الجماهير ، ويجب أن يكون الفن صوت أحاسيس وأفكار

من الواقع ، فهو لذلك كالعالم كلاهما منوط
 بزيادة وعى الإنسان بالواقع . وهذه الفكرة طورها
 لونا رشارسكى رئيس قسم الفنون والتعليم في
 دراسته للفن ، وبوريس أسافيف المؤلف الموسيقى
 والذي كان من كبار الرواد الموسيقيين في الفترة
 السابقة مباشرة على انتقال السلطة إلى أيدي السوفييت .
 ويعرف أسافيف في كتابه « الشكل الموسيقى »
 الصادر سنة ١٩٣٠ الموسيقى بوصفها « فن الأفكار
 المتجسدة في النغم » . وهو يقول إن الموسيقى
 تستقى أساساً من التجربة العاطفية ، ولكن لأن
 الإنسان له جهاز مصبى والمخ أكثر أجزاءه
 تطوراً فإن التجربة لابد أن تمر في شكل أفكار
 واعية لكي يستطيع المخ أن يعبر عنها .
 ويتشابه كلامه إلى حد بعيد بكلام الشاعر
 الانجليزي « ورد ثورث » عن الشعر عندما يقول :
 إن الشعر يتأسس في العاطفة التي يستعيد الإنسان
 ذكراها في وقت راحته . وهذا التذكر يكون
 بالطبع تذكراً واعياً . ويربط أسافيف بين الكلام
 عن الإنسان وبين النغم ويقول : إن الاثنين يقومان
 بوصف ظلال العاطفة ويحددان سمات الشخصية
 والقومية والمزاج الشخصي : ويتضح الفارق بين
 الاثنين في مجال الكلام بوصفه ينهم أولاً بالمعاني
 ويتوصلها إلى الناس ، أما اهتمامه بالنغم فهو اهتمام
 ثانوى . في حين أن النغم وحتى في أشكاله البسيطة
 يقوم على التكامل في الشكل ، وبلاستعانة بالإيقاع
 والهارموني يخلق النغم ما يسمى بالصورة الموسيقية :
 والأغنية الشعبية هي غير شعارات كامل الصورة الموسيقية .
 وينذهب إلى هذا الرأي شونبرج ولكنه لا يعد
 الأغنية الشعبية متكاملة ، وإنما يستخدم الموضوعات
 الشعبية للتأليف السيمفوني : ويقول أسافيف إن
 الصورة الموسيقية وحتى الآلية التي تخلو من
 الكلمات يمكن أن تعبر عن الواقع لأنها نتاج بشرى .
 وبوصفها كذلك لا يمكن أن تخرج عن الواقع ،

ولأنها نتاج للمشاعر فإن الأفكار تتحكم فيها
 والواقع يتحكم في الأفكار ، وإذن فالموسيقى
 كذلك تعبر عن الواقع . ويظهر أسافيف في رأيه
 كثير من الموسيقيين الغربيين مثل هنلميث :
 ولكن الخلاف بين أسافيف وبين الغربيين أن أسافيف
 يبحث عن الموضوع أو المحتوى العاطفى والايديولوجى
 للفكرة المنضمة وليس فقط عن الجبال المطلق للنسق .
 وهو يرى أكثر من ذلك أن تطور الصور
 الموسيقية في البيلافونى وفي غيرها من الأنماط
 الموسيقية كالسيمفونى والأوبرا يخضع لتأثير الوعى
 الاجتماعى ، وهو يقول إن بيتهوفن اكتشف دوراً
 جديدة في الحركة الأولى لسيمفونية إرويكاً ليس
 لأنه أراد أن يبدع أنماطاً وأشكالاً جديدة مطلقاً ،
 ولكن لأنه وجد نفسه يعبر بلا وعى بالشكل
 الموسيقى عن الأفكار السائدة في مجتمعه في أوروبا
 القرن التاسع عشر الثورية .

صورة الواقع في الموسيقى

وطور فانسيلوف أفكار أسافيف في كتابه
 « صورة الواقع في الموسيقى » المنشور سنة ١٩٥٠ ،
 وخاصة أفكار أسافيف المتعلقة بالأشكال الموسيقية ،
 وهو يعتبر التمثيل الموسيقى وسيلة هامة لخلق الصور
 الموسيقية وجعلها تمكس الواقع . والمؤلف الموسيقى
 منه يستطيع أن يسترجع أنغام الكلام البشرى
 ويعد أصواتاً موسيقية تشبه أصوات الطبيعة وتوحى
 بحركات الجسم الإنسانى كما هو في الباليه .
 وبواسطة الإيقاع وعن طريق ما يثيره من قوة
 يستطيع أن يوحى بالحالات الوجدانية المختلفة ،
 ويؤكد أن هذا التمثيل لا يجب أن يكون غاية في
 ذاته بل يجب أن يدخله في نسيج الموسيقى ، يستوى
 في ذلك أن تكون موسيقى ذات موضوع (برنامج)
 أو موسيقى مجردة ، وإلا كانت النتيجة مجرد
 طبيعة تنزع الأفكار التي تعبر عنها اللغة وتضع

محلها موسيقى بحتة ، الأمر الذى يناقض المقصود بالموسيقى .

ولم تهتم مؤسسة الموسيقى الملحقة بقوميسارية التعليم فى أول الأمر ، وبعد قيام الثورة بالمشاكل الجبلية للموسيقى ، قدر اهتمامها بتطوير الهياكل المنتجة والمشرقة على الموسيقى . ووافق الحزب على كل ما من شأنه أن يستسيغ الشعب العامل ، ومن ثم أعطى زمام الإشراف على الموسيقى للرواد أو « الأفانجارد » الذين كانوا من ثوار فترة ما قبل الثورة ، وهؤلاء انقسموا على أنفسهم فى اتجاهين تميزت بهما الفترة حتى عام ١٩٣٠ ، وتجمع أصحاب الاتجاه الأول حول جمعية الموسيقيين البروليتاريين الروس بهدف خلق موسيقى جديدة كلية تستسيغها الطبقة البروليتارية أو العاملة ، وترجمت الأوبرات العالمية مثل أوبرا توسكا لبوسيني باللغة العامية ترجمة شعبية ثورية ، واختارت من أعمال المشاهير الأعمال ذات المضمون الثورى كأعمال بيتهوفن ومسورجسكى ، وأبدعت أعمالا جديدة لدافيدنكو وكوفال ويودين . ويؤخذ على هذا الاتجاه جفافه وخشونة أسلوبه وميلوديته . ولم يحفظ لنا التاريخ من الأعمال المؤلفة شيئا سوى اسمها ، ولم يبق من أغانيها سوى أغاني بيبلى ودافيدنكو الشعبية باعتبارها تصلح أساساً لنوع جديد كلية من الأغاني الشعبية ظل فريداً فى بابها من الموسيقى السوفيتية حتى اليوم .

أما المجموعة الثانية فتسمت باسم رابطة الموسيقى العصرية ورأسها أسافيف ، وكانت تشجع التجريب وتعزف سيمفونيات أكثر الموسيقيين تقدماً فى أوروبا الغربية ، وكانت هذه الرابطة هى أول من قدم أوبرا « وزيك » للموسيقى الألمانية العظيم بيرج حتى قبل أن تقدمها ألمانيا نفسها . وكانت هذه الرابطة تقول إن هنديث وشونبرج وكل التجريبيين وحركة الأفانجارد فى أوروبا

الغربية إن لم يكونوا اشتراكيين فهم على الأقل ضد البورجوازية ، واشتهر من هذه الرابطة شتاينبرج وبوبوف وبولوفسكين وليانوشفسكى وموسولوف بالإضافة إلى أسافيف . وبمعكس الموسيقيين البروليتاريين رجعت الجماعة بموسيقى الحجرة والأشكال السيمفونية ، ولكنها كانت مثلهم ضد الرومانسية ، وتلاحظ أن المدرسين معاً كانوا من دعاة خلق موسيقى تعبر عن الإصلاحات الاشتراكية الضخمة التى كانت تقوم على قدم وساق بالاتحاد السوفيتى تحقيقاً لبرنامج التصنيع الطموح والكهربة التى أعلنته لينين سنة ١٩٢٠ ، وقدم موسولوف وبولوفسكين أوبرات حول هذه الموضوعات حاولوا فيها أن يعكسوا حياة الجماهير وآمالها ، ولكن المدرسين معاً وقعتا فى خطأ بين إذ لم يضعها فى حسابهما مستوى الجماهير وقدرتها على استيعاب الجديد . وفى سنة ١٩٣٠ انتهت جماعة البروليتاريين تماماً وخاصة فى الموسيقى والأدب بالرغم مما بذلوه من مجهودات ضخمة لجمع أشتات الكتاب والمؤلفين من بين صفوف العمال .

وفى سنة ١٩٣٤ ألقى جوركى كلمة فى المؤتمر الأول للكتاب السوفيت قال فيها : « إن أهم وأرق سمة يمكن أن نكون نحن السوفييتى هى واقعيتها الاشتراكية التى يبدعها فنانونه بروح رومانسية ثورية متشعبة بانسانية بروليتارية » . ومن المهم هنا أن نذكر أن مصطلحات « واقعية اشتراكية وإنسانية بروليتارية » لم ي اخترعها زعماء الحزب بل الفنانون والكتاب السوفييت أنفسهم فى محاولة لفهم مشاكلهم وتوجيه الفن وتوظيفه اجتماعياً . وعرف ستالين الواقعية الاشتراكية بأنها الفن الاشتراكى المضمون ، القوى الشكل . وقاوم جوركى تأثير رومانسية البروليتاريين لأنهم كانوا دعاة تضامن بروليتارى دولى ، وكانوا ضد السمات القومية ويحتقرون أساطير شعبيهم ، أما جوركى فكان يطالب بتطوير فن الجماهيريات القومية ويعتبر هذا الفن على نفس مستوى الفن الروسى نفسه .

الاشتراكية الواقعية في الموسيقى

وفي سنة ١٩٣٢ تكون الاتحاد السوفيتي للمؤلفين الموسيقيين تحت رئاسة أسافييف بهدف جمع شمل الجماعات المتناثرة التي وجدت منذ قيام الثورة . وانتشرت فروع الاتحاد بمختلف الجمهوريات وأنيط بها مسئولية رعاية المؤلفين مادياً وترقية الموسيقى السوفيتية ونشرها ومناقشة الأعمال الجديدة واكتشاف المواهب وتعميق مفهوم الاشتراكية الواقعية في الموسيقى وبين صفوف الشعب ، ومن ثم رأى الاتحاد إعادة النظر في التراث الموسيقى كله ودراسة الموسيقى الشعبية دراسة منهجية وتشجيع القوميات النائية على التأليف . ويعتبر ظهور خاشادوريان من فضل هذه المرحلة . ومن أروع ما أوجده الإيمان بنظرية الواقعية الاشتراكية تأليف موسيقى أوبرا « نهر الدون الهادئ » لذرزنسكى عن رواية شولوخوف الشهيرة . وربط دزرزنسكى بين القصة الثورية وبين الموسيقى الدرامية المنظمة التي تنهض على الأغنية الشعبية القوية خالقاً شكلاً فنياً جديداً كان له اتباعه الكثيرون وسرعان ما انتشرت أغانيه بشكل مذهل بين العمال كما لم يسبقه إلى ذلك أحد . ولعبت الموسيقى دوراً تاريخياً في تصوير الأحداث السوفيتية بالتصاقها بالأمم الشعب وآماله . وفي سنة ١٩٣٠ دوت انتصارات الفاشية في أوروبا ، وخشى الاتحاد السوفيتي منها . ثم جاءت الحرب تؤكد خوفه القديم وعاد الحزب إلى تشديد قبضته على الفنون وتوجيهها وتولى جدانوف زمام شرح وجهة نظر الحزب في سلسلة من المناقشات عقدها بين سنة ١٩٤٦ وسنة ١٩٤٨ مع مختلف المؤسسات المهنية . وبدأت مناقشة الموسيقى بظهور أوبرا موراديللي « الصداقة العظيمة » وشكا الحزب من عدم إقبال الجمهور على قاعات الموسيقى ، وأنهم لجنة المؤلفين بالأوتوقراطية وحب الشهرة والدعاية لأعمالهم ومقاومة نقدها وتعويق ظهور مؤلفين جدد وخاصة من الجمهوريات النائية . وقام صراع جدلي عنيف بين

شباب المؤلفين وبين شيوخهم واتسمت المناقشة بالإسفاف . ولم يشترك أسافييف في النقاش إذ كان قد جرح أثناء حصار ليننجراد وبرقد مريضاً وكلف الحزب جدانوف بإنهاء المناقشة ووضع دستور للواقعية الاشتراكية ، فأعاد جدانوف صياغة المبادئ القديمة وضمها فقطاً جديدة ، وعرض مفهوم الشكالية ولم يقصره على التجريد والنمطية بل أدرج داخله كل موسيقى لا تعكس حياة الشعب العامل مباشرة . وطالب بأن يكون للموسيقى هدفان : الجمال والرقة . ولكنه قال إننا لكي نحقق هذين المطلبين لابد أن نؤمن بمفاهيم مسبقة مجردة سنظل باقية خالدة ما بقي الإنسان لأنها مفاهيم إنسانية أصلاً . وهذا الرأي هو عكس رأى بليخانوف ، لأن بليخانوف يربط بين المفاهيم الفنية وبين الشكل الاجتماعي وعلاقات الإنتاج ، أو بين الأيديولوجية وبين التركيب الطبقي . أما جدانوف فكان يقول بمفاهيم عامة إنسانية مسبقة وهو عكس كلام بليخانوف من أن لكل مجتمع مثله الأعلى الجمالي نتيجة لظروفه الموضوعية . ومع ذلك حدث العكس وخرجت أعمال هزيلة أسقطها التاريخ ، وبقيت لهذه المرحلة مكرمة واحدة وهي اكتشاف مؤلفين من الجمهوريات النائية مثل تكتشيللي وأمروف وكاراجيف وبونين ، وبفضلهم اتجهت الموسيقى السوفيتية وجهة جديدة تماماً ، على ما اعتقد ويعتقد كثير من النقاد ، بها سيكون الإسهام الحقيقي للاتحاد السوفيتي في التراث الإنساني للموسيقى العالمي .

موسيقى الموجام السيمفونية

ولا يمكن أن نسمى هذا الاتجاه الجديد اتجاهاً فولكلورياً ولكنه يتجاوز هذا الموقف إلى آفاق أرحب ، تماماً مثل موسيقى الجاز التي تؤسس على الموسيقى الزنجية ولكنها تتجاوزها إلى رحابة الحضارة الحديثة بآلاتها وفلسفتها وأهدافها الفكرية . ويسمى هذا الاتجاه موسيقى الموجام mugam السيمفونية . واشتهر من دعائها مؤلفون من جورجيا وأرمينيا وأذربيجان ،

وتشبه الموجام موسيقى الراجا الهندى والجاز الزنجى وتجه إلى البناء السيمفونى . وخطورة هذه الموسيقى والجديد فيها معاً هو أنها تخلى السيمفونية من بنائها التقليدى وتضع مكانه بناء جديداً . ومن أشهر سيمفونياتها سيمفونية Shut لأمرروف ، وينقسم بناؤها إلى تسعة أقسام ، كل قسم منها محدد له صفاته المميزة . ويستخدم فيها الزخارف الموسيقية عن طريق الآلات القومية الشعبية . ولا يجب أن نربط بين هذا النوع وشرقيات ريمسكى كورساكوف مثلاً . وتوجه أغلب موسيقى المؤلفين الشباب هذه الوجهة الجديدة في استخدام الآلات والغنايات الشعبية وتطويرها

أوركسترايا . ومع انتشار الثقافة في المناطق النائية في الاتحاد السوفيتى وفورية النهضة وحماش شعوبها سوف تتخلق أشكال جديدة لم تعرفها الموسيقى التقليدية ، وهو أمر لن يكون مقصوراً على الاتحاد السوفيتى وحده ، بل يبرز بصورة قوية مافتة للنظر في كل بلاد آسيا وأفريقيا الآخذة بأسباب النهضة ، الأمر الذى يجعل النقاد يقولون إن عواصم العالم التى كانت تضج بالموسيقى لم تعد روما وفيينا وبرلين ولندن وباريس وإنما تعدتها إلى عواصم أخرى أبعد منها وأكثر حداثة في قلب آسيا وأفريقيا الجدينتين .

عبد المنعم الحفنى

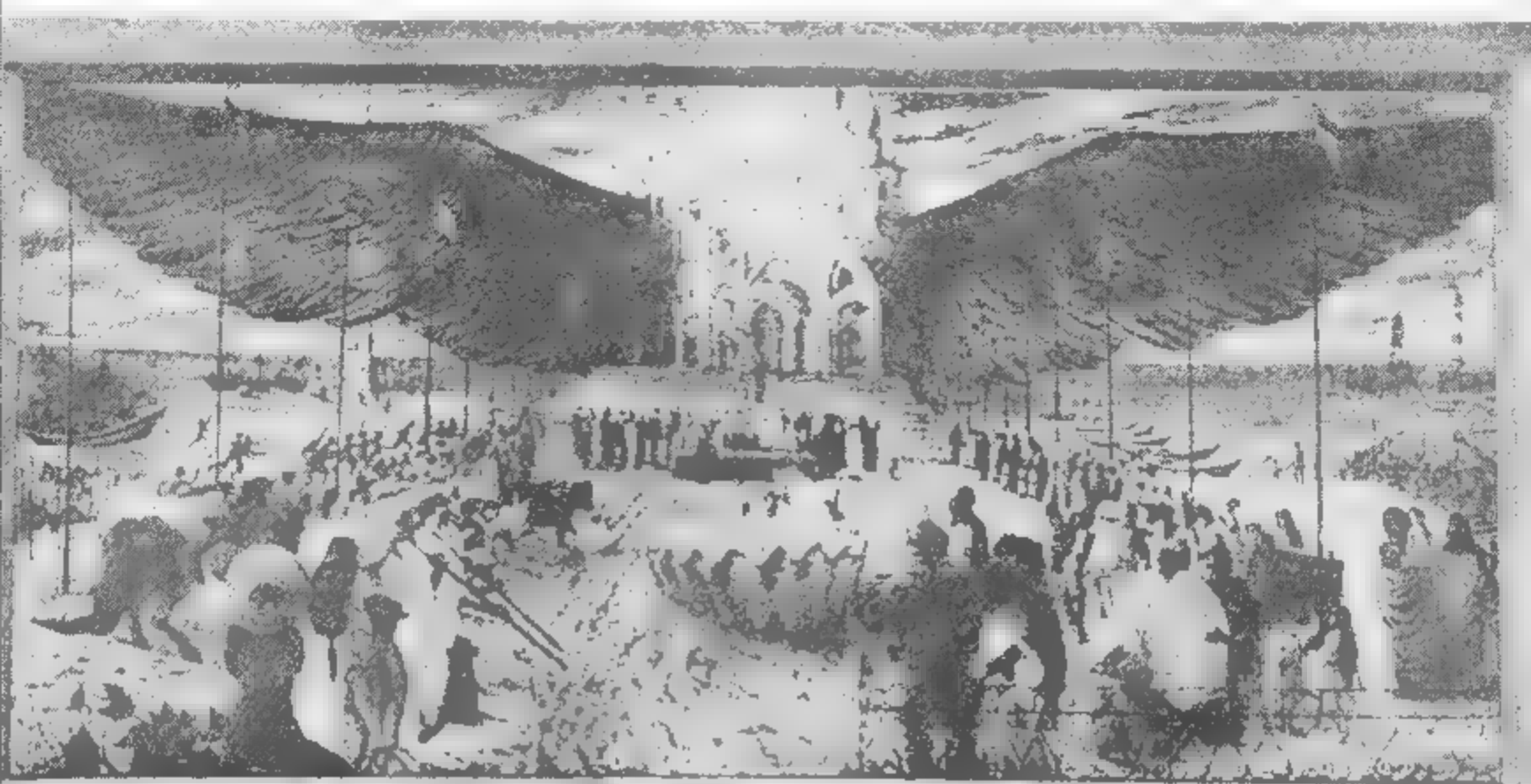
هربرت ريد الشاعر

من الغريب أن من يدعوهم سير «هربرت ريد» بأساتذته المباشرين مثل «إزرا باوند» و«ت. س. إليوت» و«ويليام كارلوس ويليامز» هم أولاً وقبل كل شيء شعراء . ووجه الغرابة في ذلك أن شهرة سير «هربرت ريد» لم يكتسبها من طريق الشعر ولكن عن طريق كتاباته النظرية الجريئة باعتباره ناقدًا ودروائياً وواحداً من كتاب السير والمقالات فصلاً من عمله محرراً أدبياً وناقداً فنياً بالصحف والمجلات . ولذلك يعتبر سير «هربرت ريد» منبعاً خصياً وفريداً في دينا النثر . والواقع أن العنوان الذى أطلقه على كتابه الجديد "Collected Poems" أو «مجموعة الأشعار والقصائد» الصادر سنة ١٩٦٦ قد جاوز الحقيقة بكثير لأن محتويات الكتاب عبارة عن سلسلة طويلة من الأعمال النظرية التى تتناول موضوعات شتى مثل الفن والتعليم والسياسة والأدب . وعلى الرغم من أن هذه الأعمال لم تكتمل بعد ، إلا أن أساليبه النظرية فيها قد امتلأت بالخصوبة والخيال . حتى أننا نجد أساليبه في سيرة الحياة المنسجمة العين البريئة "Innocent Eye"

أقرب إلى الشعر منه إلى النثر . . والحال كذلك في رواية «الطفل الأخضر» "Green Child" ويعتبر سير «هربرت ريد» من الكتاب الموهوبين الذين يتمتعون بملكة النقد . وهو ممتاز أيضاً بموهبة فريدة ألا وهى الإحساس المدهش بالموضوعات والشخصيات ، لدرجة أنه يستطيع أن يلتقط بذكاء أهمية وفائدة أى منها . كما يستطيع أن يتكلم عنها بتدفق واستفاضة حتى ولو كانت هذه الموضوعات مختلفة النوع . فهو يتكلم عن التأمين الاجتماعى كما يتكلم عن الفن السيريالى كما يتكلم عن التحليل النفسى . . إلى جانب قدرته الخارقة على وصف الشخصيات المتباينة من «دالى» إلى «جارسيا لوركا» إلى «أندريه جيد» إلى «كيركجارد» .

والذى يحسن الآن هو أن هذه الملكة التى كانت سبباً فيما حققه من نجاح هى نفسها التى خاضته في دنيا الشعر ، فأكثر قصائده وخاصة القصائد الأولى تأخذنا عشرات السنين إلى الوراء في الوقت الذى كنا نود لها أن تغفل لنا أحاديث الشاعر المعاصر ، وإن كنا نجد أن قصائده القصيرة أكثر طموحاً ومعاصرة من

قصائده الطويلة التى تفتقر إلى الأحاسيس الأكثر دفئاً وحرارة . وأقل ما يمكن أن نصف به هذا الديوان الشعرى الجديد هو أنه أدب ، ولكنه أدب من النوع الذى يشيع فينا البرود والجمود بدلاً من الدفء والحرارة ؛ ولقد كتب «لورد مادوكس فورد» سنة ١٩٢١ يصف «هربرت ريد» قائلاً : «لا أعتقد أن ريد مفكر جامد ، ولا هو من الشعراء المشايير يقيّن كما يدهى هو نفسه ، كل ما هناك أنه لا يدوب عاطفة وانفعالا» . ولكن لم ينس أن يمدح الكتاب الواعد بقوله : «ريد ولد طيب» . ومع ذلك فإن رأى الشاعر الشاب في نفسه كان أكثر ذكاء . فن قوله في ديوانه الجديد إنه لم يكن ليستر في كتابة الشعر لو لم يعتقد في قرارة نفسه أنه شاعر بالفعل . ولكن «ريد» لا يبال في ادعاءاته بخصوص شعره ، ففى مقالة قصيرة من مقالات هذا الديوان تكلم عن كل ما قسمه من أعمال شعرية قائلاً بتواضع شديد : «إن معظم القصائد غير كاملة بالنسبة إلى مستواه» وهو يعلم أن هذا الاعتراف ليس في صالحه . . ولكنه يعلم أيضاً أنه الاعتراف . . الحق .



السلام : آخر أعمال الجزائر

الجزائر ..

فنان الفضاء والأساطير

صباحي الشاروني





• الشياق •

● ومنذ البداية ، حاول الجزار أن يتوصل إلى العنصر العالمى فى الفن وذلك بعد أن بلغ فى دراساته الدرجة التى تتيح له معرفة سحره ، والقدرة على تفسير الظواهر من خلال رسمه .

● تحول الإنسان فى لوحات المرحلة قبل الأخيرة إلى آلاف مؤلفة من مركبات وأجزاء وجزيئات ، بل وذرات ، لا رابط بينها سوى شكل فقد روحه ، ومن هنا تتحقق الفجوة ، وتمثل مأساة الإنسان المعاصر .

● إن لوحة السد العالى هى أنجح أعمال الجزار طيلة حياته الفنية ، وهو يصور فيها الإنسان المصرى عملاقاً ينبض بالحياة وقد استبدل بالشراب والدموية الدموية قنوات من الحديد والمعادن وكأنها الأجهزة التى تولى السد العالى .

فى ٧ مارس الماضى ، انطفأت شعلة الحياة فى صدر الفنان عبد الهادى الجزار ، الذى عبر فى لوحاته ورسومه عن الأساطير الشعبية والأحلام وعصر الفضاء . . . وفى مستشفى المرة بحى مصر القديمة فى القاهرة ، أسلم روحه بعد أن قضى أسبوعين فى فراش المرض لعدة فى القلب .

فى حى القبارى بالإسكندرية ولد الجزار فى مارس ١٩٢٥ . . وفى حى السيدة زينب بالقاهرة ، قضى طفولته وشبابه . . وهكذا فتح عينيه على التقاليد المترسبة فى جنبات الأحياء الشعبية . . وشاهد العادات الموروثة بين أبنائها . . الموالد والأفراح وحفلات الزار . . ولاحظ الأحجية والتألم والإيمان بالسحر ، وسمع الحكايات والأساطير



سوى عام واحد : إلا أنه كان كافياً لإقامة علاقة دائمة بينهما . . . وعندما كون حسين يوسف أمين جماعة الفن المعاصر عام ١٩٤٦ كان الجزائر من أهم أعضائها . ومن أكثر أفرادها نشاطاً وتميزاً .
وفي عام ١٩٤٢ خاض الجزائر أول مسابقة فنية ، وهو لم يزل بعد طالباً بالثانوى . . . كانت المسابقة تدور حول رسم لوحة إعلانية لتستخدم في الدعاية الصحية : وتهدف إلىحث المواطنين على مراعاة النظافة والإلتزام عن العادات والتصرفات غير الصحية . . . وقد فاز الجزائر بالجائزة الأولى عن لوحته التي صورت شخصاً يتمخط على الأرض ، وقد نجح في إعطاء الإحساس بالتميز والاشتمال من هذا الفعل . وكانت موهبته في هذا الاتجاه تعتبر من مقدمات مذهبه الفني فيما بعد .

وتشبع ذاكرته بكل هذا : فكانت النبع الأصل لأعماله الفنية المبكرة .

ظهرت مواهبه الفنية في صباه . . . وعندما حصل على الشهادة الابتدائية ، وهو على أبواب المراهقة ، توجه إلى كلية الفنون الجميلة وهو يرتدى البنتلون القصير ، طالباً الالتحاق بها ولما رفضوا طلبه ، زاد إصراره على متابعة الطريق : فواصل دراسته الثانوية ، ولم يكف أبداً عن ممارسة الفن .

وفي جمعية الرسم بمدرسة الخلمية الثانوية . تعرف على الأستاذ حسين يوسف أمين : ذلك المفكر الذى كان يعمل مدرساً للرسم حينذاك . والذى شغل منصب مفتش أول الرسم والتربية الفنية بعد ذلك .

ورغم أن هذا المفكر لم يقم بالتدريس للجزائر

وفي المسابقة العامة لطلاب «التوجيهية» فاز
الجزار بجائزة الرسم الأولى على جميع طلاب القطر
المصري وكانت هذه الجائزة تحول له الدراسة
الجامعية مجاناً ، ولكنه اختار كلية الفنون الجميلة
ذات الدراسة المجانية للناجحين في امتحان القبول ،
وكان ترتيبه الأول بين المتقدمين لهذا الامتحان ،
التحق الجزار بكلية الفنون الجميلة رغم معارضة
أسرته عام ١٩٤٤ ، وشارك في الحركة الفنية من
عام ١٩٤٦ وهو لم يزل طالباً بعد ، وذلك من
خلال جماعة الفن المعاصر التي أصدرت بيانها الأول
في ذلك التاريخ موقفاً عليه من الجزار وآخرين ،
وخلال فترة الدراسة ظهرت على الجزار
أعراض مرض «روماتزم القلب» ، وقد أقعده هذا
المرض عاماً كاملاً ، فتخلف عن زملائه ، ومع
هذا حصل على درجة الامتياز مع مرتبة الشرف عند
تخرجه عام ١٩٥٠ ، فعين معيداً بقسم التصوير في
كلية الفنون الجميلة ، وظل يعمل بتدريس الفن
وإنتاجه حتى شغل منصب «أستاذ مساعد» لفن
التصوير الزيتي .

وقد سافر الجزار إلى إيطاليا ليستكمل دراسته
الفنية ، حيث حصل على دبلوم الترميم بالإضافة إلى
شهادة التخصص في التكنولوجيا من أكاديمية الفنون
الجميلة بروما .

وخلال العشرين عاماً الماضية ، أسهم هذا الفنان
في المعارض الجماعية ، ففى أثناء دراسته شارك في
معارض جماعة الفن المعاصر أعوام ١٩٤٦ ، ١٩٤٨ ،
١٩٤٩ ، حيث حقق مكانة ممتازة بين أعضائها ،
وفي نوفمبر ١٩٤٩ أرسلت هذه الجماعة أعمالها لتعرض
في باريس في معرض «مصر - فرنسا» وذلك بعد عرضها
في جمعية الشبان المسيحية بالقاهرة ، وأصغى
أعضاؤها بانتباه لما أثاره هذا المعرض من تعليقات
في فرنسا .

ولكن الجزار شارك بعد ذلك بأعماله في المعارض
العامة ، كصالون القاهرة السنوى ومعارض الربيع
كل عام ، وكذلك معرض الفن المعاصر الذى نظمته

أحد النقاد الأجانب عام ١٩٥٦ بمتحف الفن الحديث
في القاهرة .

وبالإضافة إلى هذه المشاركة ، أقام الجزار
معرضه الخاص الأول عام ١٩٥١ بمتحف الفن
الحديث بالقاهرة ، ثم أقام معرضه الثانى بالاشتراك
مع إبراهيم مسعود عام ١٩٥٢ ، ثم انتقل هذا
المعرض إلى الإسكندرية عام ١٩٥٣ . وكان
المعرض الثالث عام ١٩٥٦ ، ثم أقام معرضه الخاص
الرابع - والأخير - عام ١٩٦٤ بقاعة أختاتون .

أما المعارض الدولية ، فقد أسهم الجزار في
العديد منها : كبينالي البندقية عام ١٩٥٦ ، ١٩٦٠ ،
وبينالي ساو باولو بالبرازيل عام ١٩٥٧ ، ١٩٦١ ،
وكنك في معرض بروكسل الدولى «الفن في ٥٠ سنة»
عام ١٩٥٨ ، ومعرض الفنانين العرب في روما عام
١٩٥٧ ، ومعرض بالرمو بإيطاليا عام ١٩٥٨ ، ثم
بينالي الإسكندرية السادس عام ١٩٦٦ حيث توفى
الفنان ، وأعماله معروضة بالقسم العربى من المعرض .
وخلال حياته الفنية الحافلة ، تحققت بلرحة - من

الدرجات - بعض التقدير لفنه ، فقد فاز بالجائزة
الأولى في التصوير لمسابقة الإنتاج الفنى في الجمهورية
العربية المتحدة عام ١٩٥٤ عن لوحته «دشوى»
أو «البطل الملق» ، وفي عام ١٩٦٢ فاز بالجائزة
الأولى في مسابقة «الثورة في عشر سنوات» ، وكذلك
في مسابقة الرسم الحائطي مبنى مجمع المحاكم بشارع
الجلاء بالقاهرة عام ١٩٥٨ ، كما حصل على الميدالية
الفضية لمعرض الفن المعاصر مع الجائزة التقديرية من
معرض بروكسل الدولى ، والميدالية الفضية لمعرض
الفنانين العرب بإيطاليا .

وفي عام ١٩٦٥ حصل على منحة التفرغ للإنتاج
الفنى ، ولكنه اعتذر عن قبولها بسبب ضآلة المكافأة
التي حددتها لجنة التفرغ ، كما فاز بجائزة التصوير
الثانية في بينالي الإسكندرية السادس . وقد كرمته
الدولة قبل وفاته بشهور ، عندما منحته جائزة
الدولة التشجيعية في التصوير عن لوحة «الدهال»



العمل

اللوحات كانت تسبقها دراسات تفصيلية بالقلم الرصاص عن الطبيعة قد تستغرق ثلاثة أشهر كاملة ، بناء على برنامج محدد يخطط له قبل رسم اللوحة . وعندما بدأ الاتجاه إلى إبراز الشخصية المستقلة لكل فنان في جماعة الفن المعاصر عام ١٩٤٦ ،

نفيه الجزائر إلى الفارق بين الدراسة الأكاديمية التي يطالب بها أساتذته في كلية الفنون الجميلة من ناحية وبين التعبير الفني الذي عليه أن يمارسه في نطاق جماعته الفنية من الناحية الأخرى.. وهكذا لم يخلط أبداً بينهما رغم أن مثل هذا الازدواج في الإنتاج الفني قد يسبب الانفعال في أحد الجانبين .

وقد ظل الجزائر يفصل بذكاء بين هذين النوعين من الرسم ، حتى تقدم إلى امتحان إتمام الدراسة ، ولنيل درجة « الدبلوم » وعندئذ مزج ببراعة بين الجانبين ، فأرضى أساتذته وحقق شخصيته الفنية المتميزة والمستقلة .

جماعة الفن المعاصر

سمر رافع وعبد الهادي الجزائر وحامد ندا وماهر رائف وكمال يوسف وسامي الحبشي ومحمود خليل . . كان هؤلاء هم أعضاء جماعة الفن المعاصر التي كونها وأشرف على توجيهها حسين يوسف أمين . . كلهم من تلاميذه في المدارس الثانوية ، وقد تعهدهم بصبر حتى حققوا مكانتهم في الحركة الفنية المعاصرة .

كانت المدارس الفنية في الغرب تتعاقب بسرعة

من مجموعته التي تعالج موضوع « الإنسان والميكانيكا » وقيمة هذه الجائزة خمسمائة جنيه مع وسام العلوم والفنون .

مرحلة الدراسة

أثناء الدراسة الثانوية ، لم تقتصر اهتمامات الجزائر على العمل الفني وحده ، وإنما كان شغوفاً بالدراسة العلمية كذلك . . فقد اشترك مع حامد ندا - زميله في الفن طيلة حياته - في الجمعية الجغرافية والجمعية التاريخية ، بالإضافة إلى نشاطهما في جمعية الرسم .

وهكذا اتسعت معارفه ، وتثبتت بالنظريات المتعلقة بنشأة الأرض ، وظهور الإنسان وتاريخه . وكانت علاقته بأستاذه حسين يوسف أمين قد فتحت عينه في وقت مبكر على الدراسة الفنية المنظمة . : فكان يتردد بانتظام على مقر اتحاد أساتذة الرسم والأشغال ، حيث كان يتباحث له الرسم عن الجسم الحي . . وكذلك كان الحال في منزل هذا المفكر عند سفتح الهرم حيث تلقى الجزائر أول معارفه النظرية عن الفن ، مع ممارسة الرسم في مرسوم هذا الأستاذ الفنان .

كانت توجهات حسين يوسف أمين ، تهدف في ذلك الوقت إلى تأمل الطبيعة ، والتعمق في أشكائها ، وتسجيل ما لا تلاحظه العين لأول وهلة . وكان الطابع العام لأعمال الجزائر وزملائه في تلك المرحلة ، هو الأمانة في الدراسة عن الطبيعة ، مما أدى إلى اكتشافهم تلك القوانين الميكانيكية التي تحكم حركات النمو في الأجسام الحية ، والتعرية والترسب وغيرها في الأجسام الجامدة .

وهكذا تلقى الجزائر دراسته الفنية المنظمة ابتداء من عام ١٩٣٩ - وهو تاريخ التقائه بأستاذه المفكر . وعندما التحق بالفنون الجميلة كانت هذه الدراسة الجادة المنظمة تتيح له التفوق دائماً ، وظلت بصمات هذه المرحلة تطبع معظم أعماله . . فكان دائماً يدرس الطبيعة بصبر قبل أن يبدأ أي عمل من أعماله . وكانت رسوماته للأشياء الجامدة في الطبيعة دقيقة متقنة ، يتجلى فيها صبره وحبه لعمله . : حتى أن بعض

لا تتفق إلا مع روح العصر الذي عاشت فيه . . . تلك
الفنون التي كانت وليدة ظروف اجتماعية خاصة
لا تتشى الآن مع رغبة الإنسان في التطور الحديث
الذي يتطوع إليه .

« لم يعد منطق الفن المعاصر يتمشى مع منطق
هذه الفنون التي نزل بعضها إلى مجرد تسجيل المنظور
فقد حلت الفوتوغرافيا الحديثة محلها ، واهتم بعضها
بالبراءة والنقاء الفطري . وهذه لها حدودها الفكرية
التي لا تتعدى حدود الطفل وسذاجته المحبوبة ،
ولا يمكنها أن تواجه العصر بتعقيداته ونزعاته العلمية
المركبة . . . وبعض هذه الفنون كان يستخدمها
طلاب الرفاهية كمتعة . . . وأكثر من هذا ، فقد
استعمل الفن كوسيلة لستر آلام الإنسان في بعض
ظروفه وتغطيتها بالمظاهر الزائفة . »

« ولكن الفن المعاصر يأتي إلا أن يقف جنباً إلى
جنب مع قمة الفكر الحديث ، وهو يرى إلى عكس
ما ترى إليه الفنون السطحية التي تجهل أو تتجاهل
سر الحياة وسر علاقاتنا فيها . . . إن الفن أداة للغزو
والمعرفة ، فقد أصبح مآلها لنفسه وقائداً نوعي

الصيد



واحدة في أثر أخرى ، ذلك بعد أن حطم الفنانون
تلك القيود الطبيعية والمدرسية : وانطلقت الفنون
من عقالها بغير رابط .

وفي مصر ، كانت فترة الركود الأكاديمي التي
سيطرت على الفن قبل الأربعينات هي الحافز والمبرر
لقيام الجماعات الفنية المتمردة ، ومنها جماعة الفن
المعاصر . . . فقد كانت القيود المدرسية في فن
التصوير لا تسمح بالسبر أبعد من التأثيرية -
الانطباعية - وقد ضاق الفنانون الشباب بهذه القيود ،
فاتجهوا إلى التجديد في الشكل ليميزوا المضمون
الجسدي الذي اجتهدوا في التعبير عنه . . .

وكانت أفكارهم تدور حول ضرورة تعجيل التحولات
التقدمية والبيانية في الفن وبنية قوائمه الجديدة تتلاءم
مع مايسسونه من تحولات في المجتمع المصري خلال
الحرب العالمية الثانية . أما الفترة السابقة ،

ومنذ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ ،
فقد كان الفن محصوراً في حدود النزعة الشكلية
التقليدية ، باستثناء محاولات فردية اوضع
المقدمات الأولى للطابع القومي .

وعندما انتهت الحرب العالمية الثانية كانت
غلال الفراق واليأس والشك تترج بالوان الفنانين
ولسايمهم . وكان التشاؤم هو الذي فتت ذلك اليأس
التقليدي لشكل الفن ، والذي توارثته الأجيال .

واجتهدت جماعة الفن المعاصر عند تكوينها عام
١٩٤٦ « أن تخلق فناً مصرياً بعيداً عن فنون
المستعمرين . . . ومثلت بذلك أول موجة فنية مصرية
حقيقية ، فقد استفاد أعضاؤها من تجارب الجماعات
المتمردة السابقة في ميداني « الدادا » و « السير بالزم » والتي
كان أثر الغرب فيها واضحاً ، واجتهدوا أن ينتجوا
فناً مصرياً رمزياً وتعبيرياً . . . وفي سبيل ذلك اهتموا
باستكشاف الرموز والعلاقات الدخلية في المجتمع
المصري ، من خلال سخرتهم بالتقاليد البالية ،
والمعتقدات الخرافية ، وحالات التواكل والاستكانة .
وقد قدم حسين يوسف أمين هؤلاء الفنانين
في معرضهم الثاني عام ١٩٤٨ بقوله :

« إننا نستطيع أن نلمس الفرق الجوهرى بين آتقن
المعاصر والفنون الأخرى القديمة التي كانت كل منها

الناس بعد أن ظل وقتاً طويلاً يعمل في خدمة المطاعم المستورة ، أو أداة لحو وتسلية .

« والخطأ الكبير الذي يسبب عدم فهم الناس للإنتاج الفني المعاصر ، كامن دون وعي منهم في محاولتهم قبول هذا الفن من خلال إحدى المثاليات الفنية القديمة ، أو من خلال مثالية مركبة من خليط من هذه المثاليات في مجموعها . . . »

« . . والفن المعاصر يتجه وجهة أدبية فلسفية علمية . . لهذا كان من السهل على الإنسان أن يقبل الإنتاج الكلاسيكي خلال ثقافة محدودة أو إدراك عقلي بسيط . . بينما عليه ليفهم الإنتاج المعاصر أن يكون ملماً إلى حد ما بأنواع الثقافات المختلفة التي تخرج منها المثاليات المتعددة للمدارس المعاصرة . »

« هذه المدارس عبارة عن نظريات ، بعضها فلسفي ، وبعضها نفسي أو اجتماعي . . كما أن بعضها فني صرف . . »

فنان القواقع

كانت هذه هي الأرضية الفكرية التي ارتكز عليها عبد الهادي الجزار عندما أنتج أعماله الأولى . . بالإضافة إلى دراسته العلمية في الجغرافيا والتاريخ . . ودراساته الفنية للأشكال الطبيعية . .

من كل هذا تشكلت أعماله في تلك المرحلة . .

أخذ الجزار يراجع تاريخ الإنسانية ونشأة الحياة فراح يصور الشخصيات وهي تخرج من الأرض ومن البحر ومن القوقعة ومن البئر . . ولهذا أطلق عليه أستاذه اسم « فنان القواقع » .

وعندما أقامت الجماعة معرضها الأول ، قدم الجزار مجموعة من اللوحات تدور حول الرجوع إلى نشأة الإنسان وعلاقته بالطبيعة . وفي لوحاته الكهف المائي « و « رجل في قوقعة » و « الحياة المنقرضة » و « آدم وحواء » و « الطوفان » و « الرجل البدائي » . . في هذه اللوحات صور الجزار ما تخيله من صفات للإنسان في المجتمع البدائي ، عندما لم تكن هناك أية قيود اجتماعية تكبله .

ومن هذا يتضح أن الجزار قد اختار طريق الفكر من البداية . فكانت لوحاته مشحونة بالقيم الأدبية والفلسفية .

لم يكن عبداً للطبيعة بل كان متحرراً من سيطرتها بل ومسيطرأ على دقانها في فنه . . كان يعمل بوعيه الكامل ، ولم يترك شيئاً للصدفة . . كما لم يلجأ إلى التأثيرات المبهمة ، وإنما كان يتمنى في تفصيلات عمله .

وهكذا تكونت الشخصية الفنية المستقلة والتميزة لعبد الهادي الجزار . ليس في الحقل الفني وحده ، وإنما في داخل جماعة الفن المعاصر أيضاً . . وكانت توجيهات أستاذه تتضمن تشجيع هذه الناحية .

ومنذ البداية ، حاول الجزار أن يتوصل إلى المنصر العالمي في الفن ، وذلك بعد أن بلغ في دراساته الدرجة التي تتيح له مرونة التعبير ، والقدرة على تفسير الظواهر من خلال الرسم . كان واعياً

إلى ضرورة توفر الوحدة والتجانس في العمل الفني ، مع الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة . . فكان يراعى أن تنسجم جميع عناصر اللوحة الواحدة شكلياً وموضوعياً . . وكانت موضوعاته ذات تأثير درامي عنيف .

ويقول الأستاذ « بيكار » إنه في تلك المرحلة ، كان يقوم بالتدريس للجزار عن الجسم الحي . . ودخل المرسم ذات مرة فوجده يرسم العينين والأنف أولاً ، والمفروض عادة أن يقوم الفنان برسم الشكل العام ، ثم ينتقل إلى مثل هذه التفاصيل بعد ذلك ، وهو ما تحتمه الدراسة الأكاديمية حتى لا يفقد الفنان سيطرته على النسب ، وحتى لا يختل توازن الشكل وتوزيع المساحات في اللوحة وقام بيكار بتنبيهه إلى الأسلوب الصحيح ، ولكنه عندما عاد في المرة التالية وجده مستمراً في طريقته لم يغيرها ، ومع ذلك لم يفقد سيطرته على الشكل ، ولم يقع في الأخطاء المتوقعة . . ويقول بيكار « ولكن سررت من رسمه

الذي كان متكاملًا ، وتبينت أن عناده مبنى على اقتناع ومهارة ، واستطاع أن يقنني أيضاً بوجهة نظره في أدب . »

هكذا تميز الجزار من البداية بشخصية مستقلة ويانحرف عن القيود الأكاديمية . . وقد استفاد من المدرسة السريالية التي ظهر أثرها جلياً في أعماله . وقد أطلق على المعرض الأول لجماعة الفن المعاصر - ١٩٤٦ - اسم « مرض انفجار الخوف » وذلك

لأن جميع الأعمال التي عرضت كانت تعطى للمتفرج إحساساً بأنه انتقل ليعيش في الحجم الذي تخيله دانتى . . القلق وعدم الاستقرار وصدمة غير المألوف وغير المتوقع ، تسببت في الدهشة والتساؤل وميزت هذا المعرض عن غيره من المعارض الأخرى في ذلك الحين .

وعرف الجزائر في هذه المرحلة بأنه « أكثر فناناً الجماعية التصاقاً بالطبيعة المجردة ، التي يتناولها بسبق منذ أن اجتذبت دراستها في المراحل المرفقة في القدم مجردة من أثر العقل البشري ، حيث راقب الإنسان كيف نشأ وعاش وتطور من هذه البداية » .

مرحلة الأساطير والأحلام

ورغم أن الجزائر وزملاءه لم يلعبوا دوراً إيجابياً في الحركة الوطنية المصرية في ذلك الوقت ، أسوة بزملائهم في الجماعات المتمردة الأخرى كجماعتي « الفن والحرية » و « الفن الحديث » إلا أن فهم كان ذا قيمة خاصة ، وأهمية محددة . : ذلك أنه من الممكن اعتباره أصدق تحليل ميتافيزيقي للطبقات العاملة والشعبية المصرية ، صادر عن مثقفين مصريين . .

فقد كانت تشاء الجزائر في الأحياء الشعبية ، وفي بيئة دينية - حيث كان أبوه من رجال الدين - هي التي شكلت المرحلة الثانية من فنه . . فقد دفنت حساسيته المرفقة إلى ملاحظة كل ما يجري حوله ، ثم عبر عن ذلك من وجهة نظره . كانت الشخصيات الشعبية التي يتعرف عليها كل يوم ، هي شخصيات قائمة الطباع ، شديدة القوة والتمسك بالتقاليد ، ذات مزاج تشاؤمي مريض في أغلب الأحيان . وكانت هذه الشخصيات هي التي تمثل الغالبية العظمى من سكان المدن ، ولهذا تعتبر بمثابة الجنود المهيمة التي تربطه كفنان بأرضه وبمصريته ، في حين لم يسبق لفنان أن عايشها فنياً بالكلية بالفنان الذي ينتسب إليها .

وهكذا تحدث بلغته السريالية والتعبيرية الخاصة عن الخوف الذي يسود الحياة الشعبية وعن التشاؤم الذي يشغل كاهل الناس . . وعن الثورة العاجزة في مواجهة التقاليد الموروثة ، ثم الاستسلام الذي تولد من خيبة الأمل المتكررة ، ومن الهزيمة المتوالية . وبأسلوب عميق الأثر فضح الجزائر ، ذلك الهمود

والتراخي الذي كان يكتنف الحياة المصرية في ذلك الحين .

إن الجزائر لم يغمض عينه عن العادات المتأصلة في مجتمعا ، ولم ينبذها كما فعل غيره باعتبارها مظهراً من مظاهر التخلف ، إنما جعلها نقطة البدء لانطلاقة لا تحدها حدود . .

فإن ارتقاء الإنسان في أحضان الشعوذة والسحر والتعاويذ والأحجية ، ليس إلا وسيلة سلبية للاحتواء من المجهول أو الدفاع عن النفس ضد قدر غيبي غير متوقع .

ولقد صنع هذا الخوف المتراكم في قرارة النفوس مجتمعا ذا ملامح محددة لا يمكن إغفالها ، ويمزج من الرمزية والسريالية عبر عن كل هذا في « الرجل الأخضر » و « العرافات » و « فرح زليخة » و « أبو أحمد الجبار » و « الزار » و « الزناتي خليفة » و « الأحياء الأموات » .

إن « الرجل الأخضر » يرتدى قرطاً في أذنيه ، فهو يرمز إلى الرجل السلبي المتجرد من الرجولة ، وتأكدت هذه السلبية في لونه الأخضر الذي يعتبر من الألوان السلبية .

أما لوحته « الزناتي خليفة » فتصور هذا البطل الأسطوري الشعبي مجرداً من أي ملامح للبطولة ، لأن نظرة الجزائر قامت على إحساسه بعدم التكافؤ في ظل الاستعمار ، حيث الشعب معدم ومسلوب الحق ومغلوب على أمره . . وهكذا لم يكن الزناتي خليفة في لوحته مملك أي صفات هرقلية ، إنما صورته مجرداً من الشجاعة نفسها .

كان علم النفس والفلسفة يوجهان أعمال الجزائر ويحددان نظرتيه للعمل الفني .

ثم اتجه إلى النبع الأصيل للسريالية ، إلى نظريات « فرويد » في التحليل النفسي ، إلى الأحلام والعقل الباطن . . حتى إنه أطلق على إحدى لوحاته اسم « الحلم » وهي التي عرضها عام ١٩٥٨ في بروكسل وفقدت في طريق عودتها . . ولكن هذه السريالية



الرجل الأخضر

« كما أنه ممتاز امتيازاً واضحاً بشخصيته كفنان مصري مرتبط ارتباطاً قوياً بالبيئة المصرية في انتقالاتها الجديدة ، وهو متطور في حياته الفنية لا يتوقف عند تيار معين ، بل يشق طريقه إلى الأمام في ثقة سوف تدفعه إلى النقطة التي تستحقها موهبته » .
لقد عاش الفنان بين الكتب العلمية التي تتحدث عن غزو الفضاء والأحزمة الإشعاعية والآلات الإلكترونية وغيرها . . . كما زار منطقة السد العالي بأسرانه وتابع خطوات التصنيع في بلادنا ، لهذا تغرت منابع فنه المستمدة فيما سبق من الأساطير والعادات الشعبية ، وعبر عن منابعه الجديدة بأشكال فنية صادرة من اللاشعور ومن العقل الباطن كما تخيلها ذهنه .

وعندما تقف أمام لوحاته وعتمد بك البصر : .
تغوص في متاهات الخطوط والألوان ، وتفصل تماماً عن المكان والزمان لآلك تخرج عن كل ما يحيط بك . . وهو عندما يصور التقدم العلمي والصناعي يعمل وهو يعتقد أن مختلف الفروع لم تقدم للإنسانية

الخالصة صاحبت المرحلة الرمزية والتعبيرية التي تناول فيها الأساطير والحياة الشعبية :

وقد أحدثت أعمال الجزائر وزملائه الكثير من المناقشات الحامية بين المثقفين وعلى صفحات الجرائد ، وانتشر التعبير الدارج « فن سريالي » في ذلك الحين ، وأطلق على كل عمل تشكيلي يتضمن أي تشويه أو تغيير في النسب الطبيعية .

وفي عام ١٩٥٩ قبض على الجزائر وحسين يوسف أمين وهما في الطريق . . . وقدمتا للتحقيق بسبب لوحة « الجوع » التي كان يسميها الجزائر « مسرح الحياة » . . . وهي تصور مجموعة من الفقراء يتقنون صفاً وأمامهم على الأرض صف من الأطباق والصحاف الفارغة ، إذ اعتبرت الأوساط الحاكمة وقتئذ أن هذه اللوحة تمثل هجوماً على النظام الاجتماعي . وقد تدخل الفنانان الراحلان محمود سعيد ومحمد ناجي ، واستخدما نفوذهما باعتبارهما من المشتغلين السابقين بسلك القضاء والسلك السياسي ، ونفيا التهمة عن الجزائر وأستاذه ، فأفرج عنهما .

ولم تقم جماعة الفن المعاصر ، أي معرض شامل لأعضائها بعد ذلك التاريخ ، وإنما أقام كل عضو فيها معارضه الخاصة . . وكانت عضوية هذه الجماعة تقتصر على تلاميذ حسين يوسف أمين الذين سافر بعضهم إلى الخارج للدراسة ، بينما توقف عدد منهم عن الإنتاج الفني . .

ولكن الجزائر واصل الطريق ، ولم يتجمد عند حدود معينة ، وإنما تطورت منابع فنه وفق تطور دراساته واهتماماته ، فشارك بأسلوبه المتميز في التعبير عن الأحداث الجارية ، ولم يفقد عصره أبداً .

فنان عصر الفضاء

« . . . وبعد المناقشة والمقارنة ، رشحت اللجنة الفنان عبد الهادي الجزائر لنيل جائزة الدولة في فن التصوير لعام ١٩٦٤-١٩٦٥ عن لوحته « الإنسان والميكانيكا » لأن هذه اللوحة امتازت عن غيرها من الأعمال المقدمة بما يبرهن على انشغال الجزائر بالتيارات الحديثة والمعاصرة ، وطابع العصر الذي يعيشه العالم اليوم » .

كل ما يبغيه من المعرفة ، بل على العكس إنه يعتبرها قد أصابت الإنسان بالجمود والخيرة ، وطمست معالمه لتظهر هي . فأضافت إلى غموضه غموضاً جديداً ، وهو يفضح كل هذا . . .

وهكذا تحول الإنسان في لوحات هذه المرحلة إلى آلاف مؤلفة من مركبات وأجزاء وجزئيات بل وذرات ، لأرباط بينها سوى شكل قفدروحه . ومن هنا تتحقق الفجوة ، وتتمثل مأساة الإنسان المعاصر . فالجزر يسبح بمشاهدته في عوالم غامضة تتمزج فيها المهمات السريالية بضجيج الآلات . . . وهو يصحبه في رحلة مفزعة بين الأرض والسماء يعرفهم على بعض مخلوقات الكواكب الأخرى .

إن لوحاته « الأرض » و « مخلوقات من كوكب آخر » و « من عالم الفضاء » و « ميلاد كوكب » و « الحزام المغناطيسي » و « مذنب يصطدم بأحد الكواكب » ، ثم « شيء يحدث في الفضاء » و « صدى الأجسام بين الأرض والسماء » و « رجل الفضاء » . هذه اللوحات تطل علينا كنوافذ فتحت على

العالم الجديد . . . وب عقلية هندسية وأسلوب فني معبر قدم الجزر ابتكاراته التشكيلية ذات الصبغ الميكانيكية . إنها سمة العصر الذي نعيش فيه . . . عصر الآلة والذرة . . . إنها رومانتيكية الفنان المعاصر حيث حلت التروس والأجهزة المعقدة محل الزهرة والقراشة الراقصة ، وأصبح الفضاء برحابه هو المتنفس الوحيد لعالم يكاد يتفجر بسكانه .

ومن هنا ظهرت بعض سمات التجريدية في أعماله . . . كما صاحبت مرحلة التعبير عن الأساطير الشعبية بعض لوحات سريالية تماماً ، صاحبت هذه المرحلة بعض لوحات تجريدية خالصة ، إلا أنها لم تشكل مرحلة من مراحل الفنية ، فقد جربها على سبيل التعرف على دقائق الشكل المطلق . . . ولكن معظم أعماله حافظ فيها على الجانب التشخيصي التعبيري ، ولم يفقد علاقته بالأشكال الواقعية حتى في تلك التي تخيلها تخيلاً كاملاً . . . فهو قد تصور ما يمكن أن يراه الناس في عالم الفضاء تماماً كما تخيل

تدهور الدراما

مستر « جاردنر » هو الناقد الدرامي لرواية "Baltimore Sun" وقد أشار في مقدمة كتابه الجديد « تدهور الدراما » "Dramatic Decline" إلى أنه لا يعتبر نفسه باحثاً أكاديمياً ، لا يدعي الخبرة المسرحية . . . وكل ما كتبه لا يتعلّق أن يكون مجرد تقييد وإرشاد لتدهور الدراما في أمريكا . وقد قسم الكتاب إلى قسمين ، يحاول فيهما جسيماً إظهار ما يجب أن تكون عليه الدراما وما آلت إليه بالفعل وفي أول الأمر ركز « جاردنر » كثيراً على « أرسطو » و « برادلي » ولكن في غير تعمق ، ثم عاد فحقق نجاحاً في دراسته للخصائص الثلاثة المهمة في بناء شخصية البطل التراجيدي . . . وهي الموهبة ، والشجاعة ، والرغبة في محاربة المسؤولية . وهذا ما نفتقده في المسرح الحديث .

وبدأ الجزء الثاني من الكتاب بهذا الإعلان :
يأسئله « كالفن » و « كرومويل » لا أستطيع أن أتذكر أي فرد آخر من أضر بتطور الدراما أكثر من « كارل ماركس » و « سيجموند فرويد » .
وليدافع « جاردنر » عن رأيه هذا قام بمسح شامل للدراما الحديثة منذ ميلاد المذهب الطبيعي إلى قيام مسرح العبث أو اللامعقول . وقد تمهل بعض الشيء عند أعمال كل من « نيتشي ويليامز » ، و « آرثر ميلر » و « إدوارد آلبى » ليجادل في أن الخصائص التقليدية قصد طرحت بمحاولة مضلّة لتفسير الإنسان طبقاً لمصالحات الاقتصاد الاجتماعي . "Socio-Economic terms" ، وإن الإنسان لم يعد هذا الشيء الغامض ولا المألوف شخصياً عن أعماله . وعلى الرغم من أنه يوضح الطريق أمامنا إلا أننا

« جول فيون » الفواصة في عصر المراكب الشراعية
وكما تصور « ه. ج. ويلز » أن سكان المريخ يغزون
الأرض في كتابه « حرب العوالم » ..

وعندما سافر الجزائر إلى بروكسل عام ١٩٥٨
استوقفته أعمال الفنان « بورد يلفو » الذي يعتبر من
أشهر الفنانين السرياليين في بلجيكا .. وقد بدأ نفس
البداية التي بدأها الجزائر وسار في تطور مشابه حافظ
فيه على المسحة السريالية . وقد اهتم الجزائر بأعمال
هذا الفنان ، وراح يتتبع أعماله في جميع المتاحف
البلجيكية وليس في بروكسل وحدها .. ولعل هذه
الرحلة هي التي فتحت عينه على إمكانية التعبير عن
التطور الآلي والصناعي بلغة التشكيل .

إن لوحة السيد العسائي هي أنجح لوحات هذه
المرحلة الأخيرة .. بل وأنجح أعمال الجزائر طيلة
حياته الفنية ، وهو يصور فيها الإنسان المصري
عملاقاً ينبض بالحياة ، وقد استبدل بالثرايين
والأوعية الدموية قنوات من الحديد والمعادن ،
وكانها الأجهزة التي تبني الد العالي .. وفيها كشف

هذا الفنان الانفعالات العميقة ، وتلك الفرحة التي تثتاب
كل من يزور البلد العالي .. وجد فكرة التعاون في
البناء من أجل إقامة البلد الذي يعنى بالنسبة للعرب الإباء
والشموخ والكبرياء ، ورفع الرأس إلى أعلى ..
ورغم هذا فإن مسحة التشاؤم هي المسحة الغالبة
على معظم أعمال الجزائر .. والمأساة هي التي كانت
تشغله في جميع مراحلها الفنية .. فالإنسان البدائي
حيوان غبي رغم قوته ، والأحلام هي كوابيس
فظيعة .. وإنسان عصر الفضاء إنسان هزيل أمام
الآلات التي اخترعها ولم يستطع السيطرة عليها ، إنما هي
في لوحات الجزائر التي تسيطر عليه وتطحنه بين تروسها .
وعندما رقد الجزائر في فراش المرض اعتمدت
الدولة مبلغاً لعلاجها ، وسمحت بسفره للخارج
لإجراء جراحة القلب التي رفض إجرائها فيما
سبق .. ولكن فترة المرض القصيرة لم تمهله حتى
يكمل اللوحة التي كان قد بدأها عن « السلام » .
صباحي الشاروني

القدرة الفراغية وأثرها الاجتماعي والتربوي

يعرف الكاتب ماكفير لين سميت
في كتابه الجديد الذي صدر حديثاً عن
مطبعة جامعة لندن ، يعرف القدرة الفراغية
بأنها القدرة على تمثيل وتذكر هيئة أو
شكل بعينه اجمالاً . وتظهر أهمية هذه
القدرة في الهندسة مثلاً وفي التطبيق العمل
لها وفي الفنون المرئية . وما دفع الدكتور
سميت إلى هذه الدراسة ما لمسه من خطر
نقص عدد العلماء والتكنولوجيين في بلده
وأثر ذلك الواضح على مشاكلها
الاقتصادية ، وما يظهر في امتحانات
القبول في المدارس الثانوية والفنية من
اهتمام مؤسف بالقدرات القوية للطفل
دون القدرات الفراغية أو قوة التصور
والتخيل . وقد لاحظ المدرسون دائماً أن
الطالب قد يكون ضعيفاً في اللغة الإنجليزية
في حين أنه يبدي نبوغاً ملحوظاً في الطبيعة
والكيمياء مثلاً .

لا نستطيع أن نعتمد عليه كثيراً في تقرير
الموقف المسرحي .
ولقد أخطأ مستر « جاردنر » في
افتراضه أن الكتاب المسرحيين يستقيمون
في الوقت الحاضر أن يتصلوا من مسئوليتهم
في تدهور الدراما . كما جابه الصواب
أيضاً في تميزاته بأنهم سيشفون على عمر
جديد تزدهر فيه الفنون مثل ما ازدهرت
في عصر اليزابث ، معتمدين في ذلك على
الأحداث المعاصرة مثل سباق الفضاء
واختيال كيندي . وإن مثل هذه الفناوي
الساذجة التي دارت في رأس مستر جاردنر
لمح على حد تعبير الناقد الأدبي بغيريدة
« التامز » نتيجة تشاؤمه الشديد ونظرة
غير الواثقة من مستقبل الحضارة الأمريكية تلك
الحضارة التي تامت أصلاً على أساس راجح
ولم تقيم على أساس درامي أو أدبي أو ثقافي.

سلامة موسى في ذكره الثامنة

سـمير وهـبـي

يستخدمها في هذا الكتاب كما تنطق في اللغات الأوروبية ، أي أنه يعربها ، دون أن يجهد نفسه في إيجاد مقابل لها . فيقول مثلاً في الفصل السابع من هذا الكتاب :

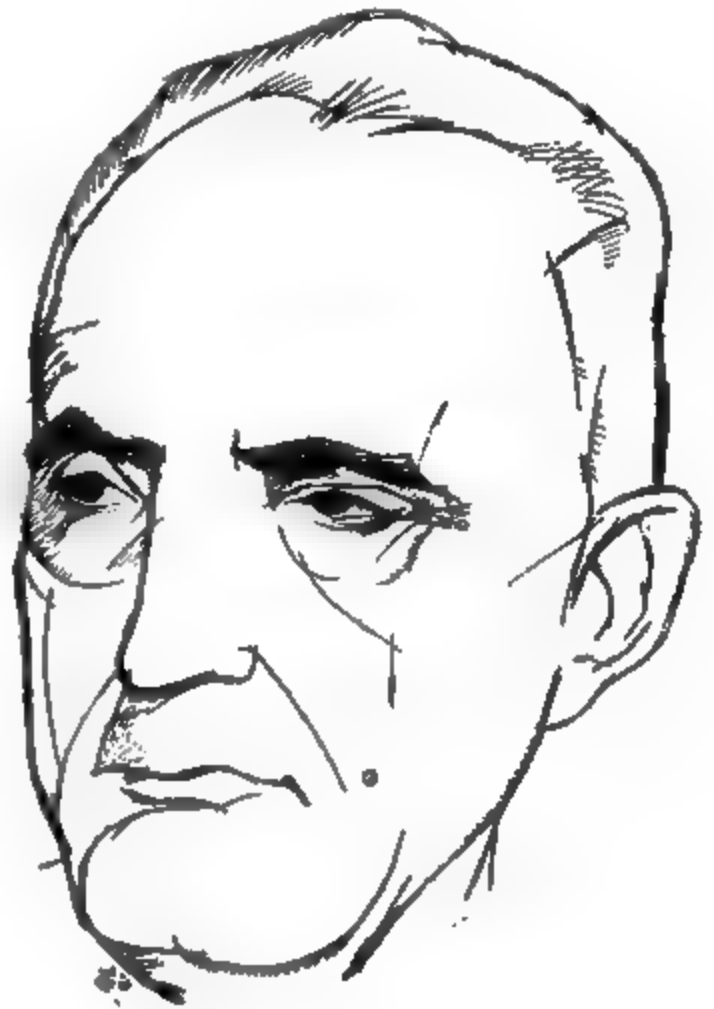
« . . . وأحسن نظام يضمن الحرية الاقتصادية هو السوسيالية . والسوسيالية معناها أن تمتلك الحكومة المعامل والأراضي ويكون جميع أفراد الأمة عمالها ، فتدفع لكل منهم بقدر كفاءته . ليست السوسيالية أن يتساوى الناس ، لأن الناس غير متساوين ، بل أن يتساوى في الفرصة بينهم لكي يبينوا مواهبهم » (صفحتي ١٩ و ٢٠) .

وقبل ذلك بسنة واحدة استخدم كلمة «الاجتماعية» وهي أقرب الترجمات لكلمة «سوسيالية» ، وذلك في مقال نشرته له مجلة الهلال (١٩٠٩) . ولكنه ترك كلمتي «الاجتماعية» ، و «السوسيالية» عندما تفتت كلمة «الاشتراكية»

الأسلوب خاصة فردية تميز كاتباً من كاتب : ولسلامه موسى أسلوب خاص في كتاباته « وقد شبه مرة أسلوب الكتابة بزي الملابس ، قال : «إننا نلبس كما يطالبنا المجتمع على وجه عام ، ولكن لكل منا طابعه الخاص وحرية في اختيار اللون والنسيج والقياس » .

وأول كتابات سلامه موسى ترجع إلى عام ١٩٠٨ ، أي في زمن كانت اللغة العربية عملة بالقيود الثقيلة ، وقد نعى الكاتب على معاصريه شدة تمسكهم بالأساليب البالية واتهمهم بالسلفية . ولما كان سلامه موسى مستقبلياً في تفكيره ، فقد حان كثيراً من عدم وجود ألفاظ في اللغة العربية ليعبر بها عن الآراء الجديدة التي أخذت على عاتقه نقلها عن اللغات الأوروبية ، فاضطر في كثير من الأحيان إلى ملك ألفاظ جديدة . والقارئ لكتابه «مقدمة السرمان» (مطبعة الهلال بالفجالة ١٩١٠) ، يجد به لفظة السوسيالية وهي اللفظة التي تقابلها الآن كلمة «اشتراكية» ، وهو

أقل قدرة من تلك العائلة أو غيرها على الأعمال ؟
 بغلطة اقتصادية نجعله يعيش في العشش كالبيم لكي
 تعيش على الجانب الآخر طبقة صغيرة معطرة
 ومطوية بالروائح ، بشعر مسرح وجزم لماعة ،
 لا تعرف أن تصرف فلوسها ؟ الفلاح يكون ثمانين
 في المائة من عدد الأمة . فإذا أريد الإصلاح الشعبي
 فيجب أن يبدأ به ، وهذا لا يكون إلا باعطائه
 فرصة ليبين فيها مواهبه الموقوفة الآن بفضل الرأسمالي
 والملاك . ولا أفهم كيف تعيش في القرن العشرين
 وما زال بعضنا يفضل النظام الحالي على السوسالية .
 القضاء والبومسة والسكك الحديدية والبوليس - كل
 هذا وغيره من الأعمال التي تعملها الحكومة لمصلحة
 الشعب هو من السوسالية . فهل يظن أحد أنها تكون
 في يد الأفراد أحسن مما هي الآن ؟ (مقدمة
 السبرمان - الطبعة الأولى صفحة ٢٠) .



ولم تمض سنتان على إخراج كتابه الأول حتى
 هجر تماماً لفظة اجتماعية وسوسالية . والدليل أنه
 ألف كتاباً صغيراً عنوانه « الاشتراكية » طبعته ل
 مطبعة جرجس فيلوثاؤس في عام ١٩١٢ .

وكثيراً ما اضطر سلامه موسى في أثناء نقله
 للثقافة الحديثة أن يسطع ألفاظاً مناسبة . فأعطانا
 كلمات جديدة استخدمها فترة ثم عدل عنها ،
 فاستخدم مثلاً في بدء الأمر كلمة « الواعية الخفية »
 قبل أن تشيع كلمة « العقل الباطن » . كذلك استخدم
 « استهواء » و « عدل عنها إلى » إبحاء » واستخدم كلمة
 « فولكلور » معربة . وعنده أن هذه الكلمة الأخيرة
 أسهل تعريفاً عن مقابلها في اللغة العربية ، وهي
 « الفنون الشعبية » لأنها أسهل تطويلاً ويمكن
 استخدامها صفة ويمكن تثنيها وجمعها في يسر .
 وكثيراً ما عمد سلامه موسى إلى هذا الاقتباس التلقائي
 من اللغات الأوروبية ، أي التعريب . وكتاباته

ملينة بألفاظ أجنبية مثل طوبى utopia والفاشية
 fascism والليد libido وقمرة camera
 والموتر motor وتلفزة television والكلاسية

بين معاصريه ، خاصة بعد أن ترجم أحمد فتحي
 زغلول كتاب أصول الشرائع لبنتام ، وكتاباً آخر
 لجوستاف لوبون ، وشاع استعمال الكلمة الجديدة
 على قلم كتاب آخرين ، مثل محمد لطفي جمعه
 وإسماعيل مظهر وعزيز مبرم : وصار سلامه موسى
 يستخدم الكلمة الجديدة ، خاصة وقد عبرت كل
 التعبير عن ركن هام من هذا النظام الاقتصادي وهو
 توزيع الأرباح « أي جعل كل مواطن « مشتركاً »
 في وسائل الإنتاج وفي الفائدة ، وهي الفكرة التي
 عبر عنها سلامه موسى بهذا الكلام الذي نقله من
 « مقدمة السبرمان » . كتب يقول :

« إلى متى نرزع تحت هذا النظام الرأسمالي
 القذر ؟ إلى متى يعيش بيننا روتشيلد وسوارس
 وأمثالها ليحرموا الأمة من خيراتها ويحطوا من مقام
 أبنائها حتى يكوموا الذهب ولا يعرفوا كيف
 يستفدون به ؟ هل يمكن أن يقال إن الفلاح المصري

(حسي الله) ، عيشي (عبد شمس) : جعقدة
(جعلت فداك) .

وإذا تركنا الألفاظ جانباً ، ونظرنا إلى أسلوب
سلامه موسى في التعبير ، وجدناه سهلاً
غير أنه مع سهولته لا يخلو من شحنة عاطفية يدسها
لتوجيه القارئ . وقد ساعده ذهنه المتفتح على
إيجاد استعارات جديدة وجميلة وموحية اشتقها من
قراءاته العديدة في ميادين العلوم الحديثة
إذ كان من رأيه أن طراز الثقافة يصاغ وفق الوسائل
التي تستخدم في تحصيل العيش . كتب يقول :
« وسائل العيش في القاهرة تختلف عما كانت في
بغداد قبل ألف سنة ، وتختلف عما هي في مراكش
أو صنعاء الآن . ولذلك تختلف أيضاً ثقافتنا .

واللغة تسير وراء الثقافة وكلما تحمل المعاني
التي تتطلبها هذه الثقافة ، أو هي تعجز عن حمل هذه
المعاني فيحتاج المجتمع إلى غيرها ، إذ لا مفر
من أن نربط اللغة بالمجتمع » .

لهذا السبب دعا سلامه موسى إلى اتخاذ لغة عصرية
تتفق مع الثقافة الكوكبية التي فشت في العالم الحديث .
ودعا إلى استخدام كلمات العلوم في بيئتنا الاجتماعية
باعتبارها الكلمات المجازية التي تتفق والمجتمع العلمي .
وقد اشتق بعض التعابير من اللغة العلمية واستخدمها
في كتاباته . وفيما بعد نذكر عدة أمثلة منها :

- ١ - التفاعل بين اللغة والمجتمع (كيمياء) .
- ٢ - الاستقلال هو بؤرة الاشتغال الوطني في
مصر (طبيعيات) .
- ٣ - تعيش في عصر متوتر بالمصاعب والمشكلات
(سيكولوجية) .
- ٤ - اللغة هي الجهاز العصبي للمجتمع (تشریح)
- ٥ - الحياة تفقد إيقاعها في المرض (موسيقى)
- ٦ - أول ما تجرّمت الفكرة عندي (طب) .
- ٧ - يجب أن ننظر إلى المستقبل ببصيرة
تلسكوبية (فلكيات) .
- ٨ - كان عندما يدخل البيت يرصد جوه ،
هل هو ينذر بالعاصفة (فلكيات) .
- ٩ - كان مذهب التطور من أعظم الخيائير
الاجتماعية في القرن الماضي (كيمياء) .

classic وأيديولوجية ideology وسيكولوجية
psychology ونيوروزي neurosis وهي
ألفاظ نجدها اليوم متفشية بيننا . والفضل يرجع إليه
في إشاعتها على هذا النحو بين أعلام الكتاب والسنة
القراء . وجددير بالذكر أنه استخدم ألفاظاً أخرى
كثيرة بالقياس على مثيلاتها ، ولكنها لم
تعش طويلاً ، مثل : الراديو فون .
المصرو لوجية . النفسولوجية . وهي ألفاظ زاج فيها
بن مقاطع عربية ويونانية . من الألفاظ التي عاشت
فندقة وتلفزة وهما كلمتان رباعيتان قاسهما على
هندسة وزخرفة وسلجسة . كذلك عاشت كلمة
« التطور » التي أشاعها بدلا من « النشوء والارتقاء »
وهي التعبير الذي أطلقه الدكتور يعقوب صروف
على نظرية « دارون » . كذلك أشاع كلمة « ثقافة »
كتب يقول : كنت أول من أنشئ لفظة « الثقافة » في الأدب
العربي الحديث . ولم أكن أنا الذي سكها بنفسه ،
فاني انتحلها أي سرقها من ابن خلدون ، إذ وجدته
يستعملها في معنى شبيه بلفظة « كولتور » الشائنة
في الأدب الأوروبي . وشيوع اللفظة الآن
على الأقدام يدل على أننا كنا في حاجة إليها ،
وأنها سدت معنى كان كامناً في نفوسنا (من
مقالة له عنوانها : « الثقافة والحضارة » نشرت
بمجلة الهلال ، عدد نوفمبر ١٩٢٧) .

وكثيراً ما اضطر في كتاباته العلمية إلى نحت
كلمات مركبة عربية . ولم يكن هو وحده
الذي ابتدع هذه الطريقة ، فقد شاركه في هذا
الانجاء إسماعيل مظهر . وعن طريق الاثنين معاً ،
شاعت كلمات مثل لافقرية . برمائي . جوقعوى .
كثير شعري (من كثير وشعر) . شو كجلدي
(شو ك وجاد) كهربطيسية (كهرباء ومغناطيس) .
نصفكروى (نصف وكرة) . وهذا الأسلوب
من الاشتقاق معروف في ألسنة العربية ، فقد أدخل
الكتاب قبلها وبعدها كلمات كثيرة مثل رأسمالية
لانهائية . لامعقول . لامنتمى . بسملة وحوقلة
وحمدلة . وسمعة (السلام عليكم) ، وحسيلة

١٠ - تفتحت مسام ذهنه للتفكير المصري ،
بل المستقبل (طب) .

١١ - رجل يمتاز بالبصيرة السيكولوجية
(سيكولوجية) .

١٢ - تعاني تخمة ذهنية (طب) .

١٣ - دياتنى عرودها الفقرى هو التطور
(تشرح) .

١٤ - الإبحاء أفعال من الاغراء (سيكولوجيا)

١٥ - التحرش بالغريزة الجنسية في القصص
(سيكولوجية) .

١٦ - ممشى في تناقل روماتزمى (طب) .

١٧ - كتابات برنارد شو هي إلى الآن
هورمونات ذهنية توقظني (طب) .

١٨ - خوف الغارات قد نفذ إلى جميع مسام
المجتمع (طب) .

١٩ - من الحركات المغنطيسية التي تجذب
الشبان (طبيعيات) .

٢٠ - الطاقة الموطرية في الكلمات (طبيعيات)

٢١ - نحشى الدنيا ويرى المصباح الأحمر أينما
سار (ميكانيكا) .

٢٢ - الحرب هي قاطرة التاريخ لأنها تعجل
التطور (ميكانيكا) .

٢٣ - الوقف يقف كالحشرة في الدورة
الاقتصادية المصرية (طب) .

٢٤ - يغرس القرد في التربة العائلية الأولى
(زراعة) .

٢٥ - لم يقطع الشاعر أحمد شوقي الحبل السرى
الذى كان يربطه بالقرن العشرين (تشرح) .

٢٦ - حوادث ألف سنة تجمعت في بوثة
زمنية (طبيعيات) .

٢٧ - يجب أن نهجى كلمة بترول (لغات) .
ولم يكن اهتمام سلامة موسى مقصوداً

على استحداث تشبيهات جديدة أو ألفاظ معبرة عما
يتمثل داخل نفسه ، وإنما استحدث أسلوباً جديداً
فيه رشاقة وقصد ، ونعنى به الأسلوب التلغرافى ،
وهو أسلوب يعيد كل اليمد عن الأسلوب الجاحظ ، لأنه

يتوخى الإيجاز ويقتصد في الكلمات . فكل لفظة

فيه لها دلالة ومعنى وقد قصد أن تكون كتاباته

مفهومة من الجميع . فابتعد عمداً عن التعقير

وقفش عن الكلمات السهلة التي تفهمها كافة طبقات

الشعب . ولما كان ملماً بالمبادئ السيكولوجية ، فقد

كانت له أكثر من طريقة لغرس الفكرة في ذهن

القارئ ، إذ كان يمد إلى التكرار والتلخيص والإيجاز

والتلخيص والمقارنة . وجميعها حيل

كتابية تدل على رسوخ قدمه في فن التعبير

الكتابي وإجادته فيه . فإذا تناول مثلاً الكلام

عن فرولتر ، قارنه برنارد شو وحاول جاهداً أن

يجد الروابط الفكرية التي تصل بين هذين المفكرين

الذين عملا لتحرير الفكر الإنسانى . وإذا تحدث

عن فرويد بوصفه أحد الذين اكتشفوا خفايا العقل

الباطن امتدت مقارنته إلى دارون حتى يجد الصلة

بين الاثنين ، إذ أن أولهما اكتشف خبايا النفس

الإنسانية ومراحل نشوئها وتطورها والثاني اكتشف

التطور العضوى ومراحل النشوء والارتقاء .

وجدير بالذكر أن سلامة موسى قد تحرر

طويلاً في بداية حياته الفكرية على فن الكتابة ، إذ

كان على صلة بالمقتطف وبالهلال ، قبل أن يرأس

تحرير أول مجلة أسبوعية «المستقبل» في عام ١٩١٤ .

كل ذلك قبل أن ينتقل إلى رئاسة تحرير «الهلال»

في عشرينات القرن الحاضر . وصلته الدائمة بالمفكرين

من طراز يعقوب صروف وفارس نمر وجرجى

زيدان أكسبته الخبرة الكتابية والقصد في التعبير

مع دقة اللغة الهادفة المركزة . ومن يقمين

أن أسلوب تفكيره قد تلون بعد اتصاله

بالدكتور شيل شميل . وقد وجد كاتب هذا المقال

بفورا وخيائراً في كتابات شيل شميل وجدت التربة

الصالحة في نفس سلامة موسى فنمت وترعرعت

وأثمرت . وننقل فيما يلي بعض فقرات

أخذناها من كتاب « فلسفة النشوء والارتقاء »

لشيل شميل (مطبعة المقتطف عام ١٩١٠) ،

وهي تدل على القرابة الفكرية بين الكاتبين ، وتختص

بآراء تذوّر حول أسلوب التفكير ووسيلته :
يقول شبلى شميل :

« يجب صرف قوى الإنسان عن تلك المباحث
الرثة المضيقّة للعقل المضلّالة له ، من فلسفة نظرية ،
وتواريخ كنسج العنكبوت وعلوم عالية ككفة
الميزان الفارغة ، أقاصيص كهمّات عفاريت ألف
ليلة وليلة » .

وفي موضع آخر : « لا يستوى المرء إلا إذا
طمست يد العلم ما خطته يد الجهل ، ولم يعد له أثر
في المدارس ، بل صارت المدارس للفنون والصناعات
والعلوم الصحيحة والطبيعية فقط » .

وفي موضع آخر : « إن العالم الطبيعي والحاسب
الرياضي والعامل الميكانيكي ، أقصر كلاماً
وأصح بياناً وأبسط أسلوباً وأثبت صحة
وأصدق من الأدب اللغوي والعالم اللاهوتي
والفيلسوف المنطقي وسائر علماء الجدل الكلاميين » .

وفي موضع آخر : « أنت تظن أنك تحكم
لنفسك » والحقيقة أنت غالباً تنطق عن أوهام
مواك » .

وفي موضع آخر : لست أخشى تخطئة الناس
لي إذا كنت أعرفني مصيباً ، ولا يسرنى تصويبهم
إذا كنت أعرفني مخطئاً » .

جياكوميتي



الثان رسمها بدقة نادرة وحرارة غير
عادية . وبرع كذلك في النقد الفني وخاصة
كتابه « وجوه مدروسة ومرسومة » وهو
كتاب تادر في مجالته لأنه مزود
بالصور التي رسمها هوفيستر إلى
جاناب الدراسة الأدبية التحليلية التي قام بها .
وبورترية جياكوميتي المنقول هنا
هو أحد بورتريات هذا الكتاب الذي
يقع في ٢٨٧ صفحة من القطع الكبير
والذي أصدرته دار الناشرين الفرنسيين
المتحدتين في هذا الشهر .

أدرف هوفيستر هو رئيس إتحاد
فنانى تشيكومولوفاكيا في باريس ،
وهوفيستر هذا شخصية فنية جذابة ،
يحب الرحيل ويتنقل من بلد إلى آخر سعياً
وراء الاحتكاك الحى المبائر بالإنسانية .
لقد استطاع خلال أربعين عاماً أن يرى
الكثير وقرأ الكثير ويعرف الكثير
واستطاع أيضاً أن يصبح صديقاً لأكثر
كتاب وشعراء وفنانى العصر .

برع هوفيستر في فن « البورتريه »
واشتهرت لوحاته من شو وبينكاسو ،

وشميلي شميلي في غضبه المتطرف على النظام الاجتماعي الذي كان سائداً في الشرق ، ينفث ناراً حامية يريد بها حرق كل شيء ، فيقول : « الشرق اليوم فضاة في الاجتماع » ، لا عمدة ، بل هو شريك سلبي لاقتسام المنفعة ، لا إيجابي للعمل بها ، بل هو يقتسمها مرغماً في ورودها إليه من الخارج ويقوم في سبيلها معارضة من الداخل » .

وثورة شميلي تمتد إلى طبقة الحكام والملوك وأئمة الدين واللغة ويتنبأ بزوالها جميعاً : « إن العرش الذي يتبوأه الملوك قائم على قاعدة هي الأمة ، فإذا خلت الأمة من تحتهم ، هوى بهم ذلك العرش » .

وفي موضع آخر : سارت علوم اللغة محاكاة لاطائل غمها . بل كلاماً وضع للتعبير عن الفكر ، والشعر إغراباً لا ابتداءً في وصف الحقائق ، وعلوم اللغة مخافات يتنزل العقل فيها إلى حد التبذل ، والطب شعوة لا تستزال الأسرار وتحويل الأقدار ، وعلوم القوانين لاهوتاً ثانياً لا يفهم وعلم المخامة مخرفة وتفتتاً في المشاغبات لا دليلاً مرشداً إلى الحق رادعاً للباطل . . . الخ ، وعلى هذه المبادئ النخرة شاء الإنسان بزيان نظاماته الاجتماعية المقلقة ! » .

فبهاراته كما نرى مركرة ، بل هي آية في الإيجاز مع أداء المطلوب ، وتتميز بالوضوح الشديد مع الاكتثار من الاستدراك بحرف (بل) و (لا) ، وكذا الاكتثار في استخدام الصفات الموحية ، وخلو الكلام من حرف « قد » . وهذه جميعها وسائل كتابية تونجها سلامة موسى فيما بعد ، والأرجح أنه أخذها عن شميلي شميلي الذي كان يكبره بنحو خمسة وأربعين عاماً .

• • •

بهذا الأسلوب الناري ، تشيع سلامه موسى ، وعرف أنه إذا أراد أن تكون له كوكبة من القراء

تزايد على مر الأيام ، فعليه أن يكتب بهذا الأسلوب المقنع ، وأن يصنع لنفسه سلاحاً نفاذاً ، بل عليه أيضاً أن يكتب لأكثر عدد منهم . وقد وجد تجربته أن المهاجمة أقوى نفاذاً من المهادة . وقد شرح سلامه موسى في مقال له نشرته له « أخبار اليوم » بتاريخ ١٧ أبريل سنة ١٩٥٤ ، أسلوب تفكيره وكيف نما . فالأسلوب هو ثمرة العقل والقلب ، أي الأفكار والعواطف والعقائد والاتجاهات التي تنزع بالكاتب من حيث لا يدري إلى اختيار أسلوبه في الكتابة و « لذلك نستطيع أن نقول إن تشرشل يكتب بأسلوب إمبراطوري ، ونستطيع أن نعلل الشبه العظيم بيننا وبين ملتر وكرومر وجييون المؤرخ ، لأنهم كانوا جميعهم مثله إمبراطوريين . أسلوب مليء بالقدرة والمتانة وإحكام الجملة ورصانة العبارة ، كأن الكاتب محارب يسود الدنيا أو يحاول السيادة عليها . وهذا بخلاف ما نجد في تولستوى أو دستوفسكى أو رينان وجميعهم تأثروا بشخصية المسيح ، حتى قال دستوفسكى : « لو أن المسيح كان في جانب ، وكانت الحقيقة في جانب آخر ، لآثرت أن أكون في جانب المسيح على أن أكون في جانب الحقيقة » . وعنده أن الأسلوب لا يعلم . وإذا وجد كاتب يقلد كاتباً آخر وينجح في هذه المحاولة ، فانما مرجع ذلك أنه آمن بأفكاره وعواطفه وأخذ بعقائده واتجاهاته ، أي أن نفسه قد « استعالت لأنها استشيعت بنفس ذلك الكاتب وأخذت أسلوبه » .

ويحضرنا في هذا المجال كلمة قالها العالم الفرنسي Buffon بوفون . كتب يقول "Le style, c'est l'homme" أي أن « الأسلوب هو الرجل » ، ويقصد بطبيعة الحال أن أسلوب التعبير يدل أعظم دلالة على طبيعة تفكير الكاتب .

• • •

ولما كانت اهتمامات سلامة موسى شعبة ،
فقد اتجه إلى تبسيط المعلومات ونجح في إخراجها
خالية من التعقيد ، سهلة الفهم في أسلوب سلس بسيط
يدل على وضوح التفكير . ويعتبر جميع
ما كتبه في ميدان العلوم محاولات ناجحة
لنقل الثقافة العالية إلى المستوى الشعبي .
وكتبه «دراسات سيكولوجية» و «محاولات
سيكولوجية» ، و «مصر أصل الحضارة» ،
و «نظرية التطور وأصل الإنسان» و «التثقيف
الذاتي» و «عقل وعقلك» ، هي خير الأمثلة من
بين كتبه التي يزيد عددها على الأربعين .
بالذكر أن سلامة موسى كان واحداً من الأعضاء
الذين اشتركوا في تأسيس «المجمع المصري للثقافة
العلمية» الذي أنشئ في عام ١٩٣٠ وألقى في مؤتمره
السنوي الأول محاضرة عن «طبيعة الأحلام
والتفكير» هي مثال يحتذى من حيث تبسيط المعنى
وتقريبه . وقد نجح في عرض آراء علماء النفس
نجاحاً بارزاً ، لأنه توخى تحليل المعنى وتبسيطه
وضرب الأمثلة الكثيرة ، وقد ساق كل ذلك في
عبارة تأتق في تركيبها تركيباً سائغاً يفهمه القارئ
العادي . فبلاغته هي البلاغة في مقصدها الأصل والمتعارف
عليه ، أي البلاغة التي نادى بها علماء اللغة ، لأنها
قبل كل شيء ، مطابقة الكلام لمقتضى الحال .

فلم يتقعر ولم يغرب وإنما استخدم البسيط والشائع ،
إذ كان يتوجه في كتاباته إلى الشعب . فهو مفكر
منهم يكره البرج العاجي ومحارب نظرية الفن للفن ،
لأنه مرتبط منذ شبابه المبكر ارتباطاً كفاحياً بالشعب
الكادح .

• • •

ومما لا شك فيه أن سلامة موسى قد تدبر
طويلاً في أمر اللغة العربية ، ونظر إليها نظرات
فاحصات . فلا شيء أحسن من جعل المرء يجيد
النظر في أمر من الأمور مثل المعاناة الشخصية منه .
وقد وجد سلامة موسى ، أن اللغة العربية بأساليبها
التي عرفها وقت تفتح ذهنه (أي نحو عام ١٩٠٥)
كانت ترسفت في أغلال قديمة ،
فاتخذ منها موقفاً معادياً وحارب السلفيين الذين
كانوا في نظره عقبة في سبيل تطويرها وكان
يصفهم بأنهم يتشبّهون نفسياً وثقافياً إلى القرن
الثالث الهجري . وظل ينمى على من حاولوا
محاكاة الأسلوب الجاحظي على ما فيه من
جمال ورشاقة . وكان يتهم عبد الرحمن
البرقوقي ، صاحب مجلة البيان بأن كل همه في الحياة
هو إحياء لفظة توفيت في القرن الرابع . ومن هنا
كانت مساجلاته العنيفة مع الكتاب من أمثال مصطفى
صادق الرافعي ورشيد رضا وأتباعهم إياه بالزندقة
والكفر والخروج على العرف . وهي تهمة وجدت
دائماً من يصدقها بسبب الجمود الفكري الذي كان
سائداً قبل اليقظة الفكرية التي أخرجت مصر من
سباتها .

• • •

كان سلامة موسى من المفكرين الذين يحبرون الجديد
لمجرد أنه جديد ، لأن اتجاه عقله كان يسير
دائماً إلى الأمام ، وقاما اتجه إلى الخلف ، إذ كان يمقت
القديم ويتهم من يتشبّهون به بالسلفية والرجعية .
وكان سباقاً إلى الانتماء إلى كل حركة جديدة أو رأي
جديد ، ويدعو إليه في حرارة وحاس . وقد فطن قبل

غيره من الكتاب المصريين المعاصرين له إلى السيميائية Semantics أى وزن الكلام بالموازين السيكلولوجية الحديثة . وله أبحاث تتصل بهذا الموضوع ، خاصة وأن معنى الكلمات فى اللغة العربية قد تطورت حتى فقدت الكلمة معناها القديم وأصبحت تعيش فى جسم اللغة كأنها العضو الأثرى القديم . وكان يرى أن اللغة العربية تحتاج إلى معالجة سيميائية جديدة لكى نعين بها مقدار التفاعل بين الكلمات القديمة والمجتمع العربى . وقد ضرب مثلاً أخذه من كتاب « النخاسر والعقريات » الذى جمعه عبد الرحمن البرقوقي فى ٦٥٠ صفحة وهو الذى أورد فيه أحسن ما قيل بالعبارة الأنيقة والكلمة الناصعة فى الأدب العربى ، وقسمه أبواباً شتى فى البر والصبر والأخلاق الحسنة والجهود والموت والسؤال . وفى هذا الباب الأخير (السؤال) يشعر القارئ بأن الأستاذ البرقوقي يعيش فى مناخ ذفى بيمد جداً من عصرنا . فهو يقتبس أحسن ما قيل من أدب العرب لكى يحمله على التعبير بألفاظها والتظرف بتأنياتها . « ولكن عصرنا ليس عصر السؤال ، بل هو عصر التأمينات الاجتماعية ، لأننا حين نتحدث عن حاجة الشيخ الفقير لا نقول : احسنوا إليه ، بل نقول آمنوه من الشيخوخة » . و « هذا على الأقل هو أسلوب المتمدنين فى القرن العشرين » .

وحدث فى عام ١٩٤٥ أن كتب الدكتور أحمد أمين مقالا فى « الثقافة » ، عنوانه « البيئة واللغة » أشار فيه إلى أن الكلمات تنغير معانيها بتغير الزمن والبيئة ، فكان هذا المقال حافزاً لسلامه موسى لكتابة كتابه « البلاغة العصرية

واللغة العربية » ، وقدمه باهداء يقول فيه « إلى الأستاذ أحمد أمين » أهدي هذا الكتاب إليك لأنك أنت الذى أوحيت لى - من حيث لا تدرى - بتأليفه . وفى هذا الكتاب نجد دراسات مختلفة عن اللغة والتطور البشرى ، والأنثروبولوجية واللغة العربية ودراسات واسعة تناول اللغة وعلاقتها بعلم النفس والبيئة والمجتمع والذكاء . وفيه أبحاث عن الأحافير اللغوية واللغة فى المجتمع العربى القديم والمجتمع العصرى وفن البلاغة العصرية ، وختمه بالمطالبة بتيسير اللغة فى المدارس وتحييد دعوة عبد العزيز فهمى باستخدام الحروف اللاتينية »

وكان سلامه موسى يعرف المعنى الإيحائى للألفاظ ويحاول جاهداً أن يغير من نمط تفكيرنا بتغيير الألفاظ أو على الأقل باستخدام تعابير جديدة . فما زال المعصرون عندنا يتكلمون عن « هوجة عراقى » ، وليس عن ثورة عراقى . والبنات عندنا يتكلمن عن « الفرح » وهن يقصدن « الزواج » ويدل هذا على الرواسب الموجودة فى أذهان الناس وارتباطها بتفكيرهم ومعتقداتهم الدفينة . وفى القرن الماضى ، كان دأب المؤلفين أن يقرنوا صفات التواضع الكاذب إلى أسمائهم ، فيقولون « ألفه الفقير إليه تعالى » ، أو « كتبه الحقيقى فلان » ، وهذا تواضع أجوف فيه دجل وغرور . وكان سلامه موسى يشارك برنارد شو الرأى الذى كان يطالب فيه الكنيسة بتغيير الصلاة الربانية فى كل مائة سنة لتطوير ألفاظها ، كى تعبر عن الحاجات الجديدة

في نفس الإنسان . وقد روى الأستاذ حبيب الزحلاوي مرة عن صلاة جليدة وضع كلماتها سلامه موسى باللغة العامية :

يا الله نحن بلاليس فارغة املأنا بنعمتك السماوية
يا الله أنت الوبور واحنا العربات ، جرجرنا للمكوت السما .

يا رب أنت الحنفية واحنا الجرادل !

ويدل هذا الكلام - إذا ثبتت صحته - على شدة عناية سلامه موسى بالمعنى على حساب اللفظ ، وهي عناية كان يتوخاها حامداً ، لأن المعنى عنده مقدم دائماً على اللفظ . فالأدب كما قال مرة « ليس حلويات بمضغها العاطلون الناصون ، وإنما هو كفاح » .

° ° °

وكثيراً ما اتهم سلامه موسى بأنه كاتب يبرر بسهولة من آراء غيره . والحقيقة أنه كان يجيد التعبير عن آراء غيره وعن آراء نفسه أيضاً ، ولكن بعد أن تلقى الروافد جسيمها في أعماق وجداته بخيراتها ، فتخرج ملونة بطابعه العقلي الفريد . وهو في ذلك المنحى ينتسب إلى المفكرين الموسوعيين من طبقة هـ . ج . ولز ويعقوب صروف وحباس العقاد .

وكثيراً ما اتهم ظلماً بأنه لا يجيد اللغة العربية . ولكنه رغم هذا الادعاء وضع الدراسات الشائعة في كيفية دراسة اللغة العربية وصار يبتزع الألفاظ والاصطلاحات الجديدة .

وختاماً نسوق جملة قالها : « إن الإنسان عليه أن يمارس حياته » . وسلامة موسى قد مارس حياته طويلاً وعرضاً وعمقاً ، وقد عاش حياة حافلة بالإنكار الميقة والافتحامات الذهنية والشهوات العليا . وقد ساعده على تحقيق ذلك « أسلوب » عرف به . وقد صادق المفكرين المخلصين الذين دعوا إلى كرامة الإنسان وآمنوا بحريته وحدثنا عنهم في كتابه « هؤلاء علموني » .

ومن كتاباته الأخيرة ما نقله عن جان بول سارتر وهو كلام يحدد رسالة الكاتب :

« أينما حل الظلم ، فنحن الكتاب مسئولون عنه وعلى الكاتب أن يسمى الشيء أولاً ، لأن اللغة توحى لنا الفكرة . وتسمية الشيء توجد هذا الشيء وتجعله حقيقة . فنلنا اضطهاد السود في أمريكا ليس شيئاً ما دام ليس هناك كتاب يقولون إنهم مضطهدون . وقبل أن يكتب أحد عن اضطهاد العبيد ، ما كان أحد ليفكر أنهم مضطهدون ، بل العبيد أنفسهم لم يكونوا يفكرون في ذلك !

ولما كانت اللغة تستخدم في إيجاد الأشياء فعلى الكاتب أن يستخدم بلاغته في المطالبة بحرية الإنسان ، وليس هناك سوى بلاغة حسنة واحدة هي البلاغة التي تدافع عن الحرية ! » .

بهذا الأسلوب المستنير ، عاش سلامه موسى للحياة وأعطى خير ما عنده لبنى وطنه .

سمير وهبي

رأي المؤلف

أن يصدر في واقعنا الحاضر كتاب هو من ألفه إلى يائه كتاب ، أعني أن يرقد المؤلف العصري لفترة طويلة أو قصيرة على وفسح كتاب متكامل في موضوع بعينه ، هو في ذاته عمل يستحق الإعجاب في هذه الفترة بالذات التي غلب فيها على التأليف الأدبي طابع « الكتب - المقالات » أو الكتب التي لا تزيد على كونها مقالات نشرت هنا وهناك ثم جمعت بشكل أو بآخر بحيث تولف في نهاية الأمر كتاباً لا يجمع بين مقالاته إلا المقدمة ، وأحياناً لا يجمع بينها إلا جلدنا الكتاب .

من هنا لا من هناك كانت لقباً حقيقتي لكتاب غالي شكري الجديد الذي يسجل به هدفه السادس في معركته مع التأليف الأدبي والتقليد . ولم يكن عيباً ولا مصادفة أن اختار غالي شكري . . . توفيق الحكيم « هدفاً » لهذا الكتاب بعد أن أفرد لكل من سلاسه موسى وتحيب محفوظ كتاباً كاملاً ، فهؤلاء الثلاثة هم الثالوث الأدبي والفكري والروحي في حياة غالي شكري الثقافية .

ولكن متى حدث ذلك على وجه التحديد ؟ متى أفاق غالي شكري من تصوره السابق لتوفيق الحكيم على أنه « مجرد فنان معزول ، بنفسه عمره في برج من العاج ، يتسلق بمعادلاته ويأنيب تصوغ الكون والمجتمع والإنسان صياغات ذهنية مجردة . يقول الكاتب إن ذلك قد حدث بعد أن التقى مع أدب توفيق الحكيم لقاء جديداً ، أو بالأحرى بعد أن التحق بالأهرام وتعرف إلى توفيق الحكيم واضعاً عنه هذا الكتاب ، وإلى حسين فوزي مهدياً إياه « ثورة المعزول » !

وعلى أية حال فإن « ثورة المعزول » كما ينوّل المؤلف « هو صورة بالحجم الطبيعي لهذا اللقاء الجديد مع أدب توفيق الحكيم . وليس المهم في الصورة أن تكون بالحجم الطبيعي أو بالكلمات البوستال ، وإنما المهم أن تكون الصورة صادقة في تصوير الأصل ، فهل الصورة التي التقطها المؤلف للأديب الكبير صورة طبق الأصل ؟

إن الإجابة على هذا السؤال تقتضي منا مراجعة المنهج الذي تعاطى به الكاتب الظاهرة موضوع البحث ، والكاتب أي كاتب حر واختيار المنهج الذي يراه ، على أن يكون ملزماً بتحقيق الصدق الانساني بين المنهج ونتائجه فضلاً عن الصدق الانطباعي بين الفكر وواقعه بشكل عام . فإذا كان منهجه عاصراً لهذه الظاهرة الأدبية وحدها - توفيق الحكيم - دون غيرها من الظواهر الواقعة مثلها تحت نفس ظروف الطقس الأدبي والمناخ الاجتماعي لم يكن منهجه علمياً بأي معنى من المعاني ، وإنما هو في أسعد الأحوال دراسة انطباعية عاطفية تجعلها أقرب إلى شعير الأدبي منه إلى الدرس النقدي الأكاديمي . ففي الوقت الذي يخلص فيه غالي شكري إلى هذه النتيجة « وبالتالي أصبح كاتب مثل تحيب محفوظ أو توفيق الحكيم ، مفكراً ثورياً بالرغم من تفاوت قربه أو بعده عن تفاصيل الفكرة الاشتراكية » نجده منذ عدة شهور في دراسته عن العقاد في الملف الذي أصدرته مجلة « الطلبة » ينعت هذا المفكر العظيم بالرجعية واليمينية والاثورية . مع أن الظروف الحضرية واحدة والاستجابة الفكرية متقاربة بين هؤلاء الثلاثة الكبار . . . المنتمين « تحيب محفوظ و « المعزول » توفيق الحكيم و « الراحب » عباس محمود العقاد .

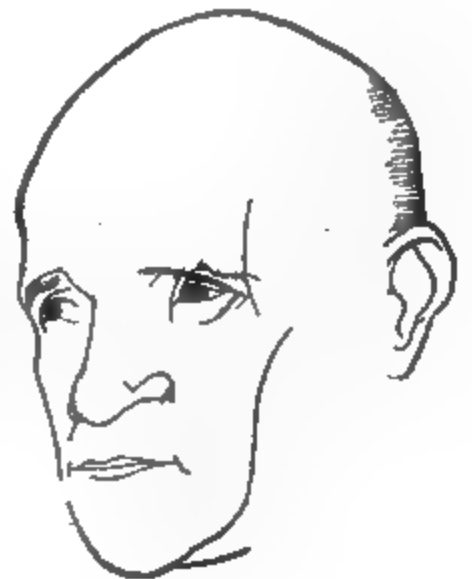
فإذا دخلنا في قلب التصميم المنهجي لكاتب وجدنا أنه محاولة للإجابة على هذا السؤال : كيف يفكر توفيق الحكيم ؟ ووجدنا أيضاً أن القسم الأول منه هو الأساس النظري الذي تعتمد عليه الإجابة في القسمين الأخيرين ، وعند المؤلف أن هذا الجزء النظري « هو ثمرة تطورات المنهج العلمي من شبلي شميل وسلاسه موسى ومفيد الشوباشي وعصام حفيظ ناصف وسماعيل أدهم ومحمد مندور إلى محمود العالم ولويس عوض ومحمد أنيس وعبد العظيم أنيس وغيرهم من بناء فكرنا العلمي الحديث » وتأخذك الدهشة حين لا تجد بين هؤلاء القوم واحداً مثل العقاد بمنهجه النقدي في الأدب أو طه حسين بمنهجه الديكارتي في البحث أو إسماعيل مظهر بمنهجه التطوري في الفكر أو زكي تحيب محمود بمنهجه الوضعي المنطقي في الفلسفة أو يوسف مراد بمنهجه التكامل في علم النفس أو رشاد رشدي بمعادلاته الموضوعية في النقد وكأن هؤلاء جميعاً ليسوا من بناء فكرنا العلمي الحديث !

عموماً لا أظن أن هذه الملاحظات تقلل كثيراً من الجهد الكبير الذي بذله كاتب جاد تميز بكتاباته ، ولا تضعف من أهمية هذا الكتاب القيم بحق الذي هو من ألفه إلى يائه . . . كتاب .



الحواجز

والعار الفرنسي في الجزائر



ماذا جرى لفرنسا؟! منبر الفكر
وقلم الحرية .
بعد مأساة «الراهبة» نجى مؤامرة
«الحواجز» .

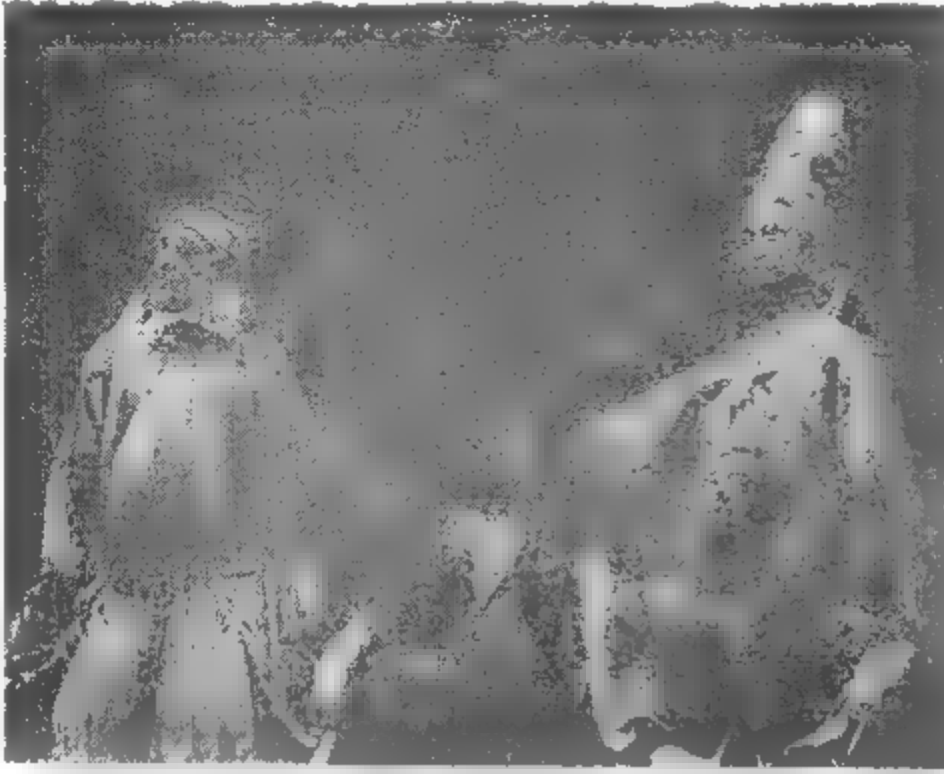
وتسامح الراهبة لا يعنى انهيار
الحواجز . . . فقد ارتفعت وتحصنت وغدت
سداً عالياً لا تقهره هجمات اليمين الفرنسي
أو غير الفرنسي . . . طالما كان هناك
شرفاء يؤمنون بحرية الكلمة : ميشيل
بيتور ، جاك ميريس ، روبر أبو راشد
هوبير جينيور ، جاك روسييون ، إميل
كوفرمان ، جيل ساندبي ، كلود
أوليفيه ، وطالما كانت هناك جماهير
واعية وشجاعة ، ونقاد دارسون دراسة
موضوعية ، ومسرح جرى كسرح
الأوديون ، وفنان تقدي كبير مثل جون -
لوى بارو .

كتب جون چينيه ، الصعلوك
للأخلاق كما يسميه جبريل مارسيل
والفنان القديس كما يطلق عليه سارتر
والكاتب المسرحي المبدع كما هو مدون
على صفحات التاريخ ، كتب مسرحية
«الحواجز» عام ١٩٦١ ولم يجرؤ أحد
على تقديمها أو تقديم أى عمل يتصل بقضية
الجزائر في هذا الوقت باستثناء مسرحية
«الجنة المحاصرة» لكاتب ياسين التي
لم يقدمها جون - ماري سيرو إلا لبضع

ليال فقط . . . وظلت «الحواجز» سجينة
جلدنى كتاب مطبوع ، إلى أن أفرج عنها
أخيراً روجيه بلان وأطلق سراحها على
مسرح الأوديون في هذا الموسم بفضل
جهود بارو وإخلاصه .

والحواجز مسرحية حرة تعالج
مأساة من مآسى عصرنا المعاصر . فهي
مأساة سياسية ليس هدفها الحقيقي هو
محتواها الواقعي وإنما أصبح العمل الفني
وثيقة تاريخية ، فدrama الجزائر وكفاح
شعب الجزائر ، كلها وسائل «قطرية»
يمدح عليها الفنان ليقول ما عنده
ويكشف عن رؤياه الخاصة للعالم بشغافية
كاملة . تلك الرؤيا المثأمة التي لا يحق
لإنسان أن يتبرم بها ويتنكر لها بحجة
النظام والمحافظة على النظام ، فالفنان حر في
في سامه ، وحر في مله ، وحر في التعبير
عنهما وبأى طريقة يشاء .

إن هم چينيه الأكبر هو تصوير
«الشر» لأنه يرى فيه القيمة الحقيقية
الوحيدة المؤكدة في هذا العالم . اسمع
«خديجة» تقول وهي تحتضر : «أيها
الشر ، الشر المعجيب ، أنت يا من تبقى
لنا عندما ينفض عنا الجميع ، أيها الشر
المعجز ، أنت الذي سوف تعاوننا
فيا أيها الشر ، تعال وأبعث في شعبي
الحياة» .



وانظر إلى «وردة» المومس السابعة في ثياب الذهب ، وهي تقول : « هؤلاء السادة (وتقصد بهم الجنود) لم تعد لديهم القوة لجرد رفع ثوبي المرصع ، ولا أقل وقت ليضيئوه ، لذلك كان على أن أشق لهم فتحة من الأمام ! » .

وحق «سعيد» الذي أبقى على وردة بعد زواجه من «ليل» ، أكثر فتيات المدينة دماثة ، لأنه لا يستطيع بفقره أن يزوج من فتاة أخرى غيرها ، أصبح في نظر إخوته رمزاً للثورة . رفض كل شيء وذهب وراء الموق في ذلك المكان الذي لا يفصل بينه وبين الحياة غير حاجز من الورق يقضى على كل من يقرب منه ، إنه حاجز كتب عليه «منوع الاقتراب» . وهكذا عمل جينيه منذ اللحظة الأولى على أن تكون هذه المسرحية عملاً شائعاً لا ينافسه شئ آخر . . . وقد نجح ؛ نجح معتمداً على البناء الدرامي المحكم والمستوى الفني المرتفع في التشكيل الداخلي والخارجي والخط المستقيم المنطق الممتد على طول العرض مما جعل كل لوحة ، على حدة ، وحدة فنية متكاملة العناصر . كل هذا بالإضافة إلى اللغة المسرحية الشاعرة التي غلغت قصيدة «الخواجز» بغلالات رقيقة شغلة من الحوار اليومي وأحاديث المثقفين .

إن ما يدعو إلى الإعجاب حقاً بفن جينيه وخاصة أعماله الدرامية هي تلك التعبيرات العامة التي تكتسب صدقها من بساطتها ، وتكسب إقتناع المشاهدين من الشخصيات التي تطبقها بحيث إذا تحدثت بلفظ أخرى بدت كاذبة ، وبحيث إذا استخدم هذه التعبيرات غير هذه الشخصيات انعدم التأثير وفقد الشكل الفني كل مقوماته . على أن استخدام لغة البسيطة لا يعنى الركازة والساح لكل شخص بأن يتكلم لغة طبقته ووسطه الاجتماعي ، فالبساطة في اللغة عند جينيه سبيل لمنع توزع على وحدات فيها من الانسجام والتوافق ما في الموسيقى من تناغم وما في طبقات الصوت من درجات كل يؤدي وظيفته في جماعية متفاهة كفريق الكورال أو الأوركسترا السيمفوني أو حتى آليته الإيقاعي .

ولكن هذه اللغة ، في رأي جبريل مارسيل وحده ، لغة بذية مليئة بالفقارة معبأة بالعنف لم يظهر مثلها حتى الآن على المسرح الفرنسي .

فإذا سمعنا الناقد يعود ليقول : «إن هذه اللغة فيها قوة ورونق لا نفتق إليها عند يونسكو وبيكيت» وجدنا أنفسنا في حيرة من أمر الناقد الكبير والفنان القديم جبريل مارسيل . فإذا

تكلم عن العرض نفسه نجده يقول مثلاً : «إنه مذهل وعجيب ، تحت المتوسط بكثير وفوق المتوسط بكثير كذلك ، وإذا كان هناك شيء حي في المسرحية فهو العفن وعجيد العفن . يقول بعض الجهلاء أنها قصة حب ، وبعض الأدعياء يقول إن الموضوع هو حصار الجزائر وهذا تظهر خطورة «الخواجز» ومهزلتها في وقت واحد ، والكتاب يثير ذكريات ماض قريب بكل ما فيه من قسوة وفذاعة واهل وأخطاء ، ثم يدين الجيش الفرنسي بعد هذا إدانة كاملة . . . يدينه بكل ما حدث في الحرب . ولكن الخطر الداهم هو عرض هذه المسرحية أمام جمهور عريض قد تتسم مفاهيمه وتقبل أفكاره وخاصة الشباب منه . وكان الأجدر الاحتفاظ بها كوثيقة إدانة لموتانا ، لكل موتانا ، لضحايا المدنية الفرنسية ، للجنود والضباط الفرنسيين ، هؤلاء الذين حاربوا بشرف وتضحية من أجل سبب يعتقدون أنه حق . لكن فرنسا لا تهتم جينيه كثيراً ، بل هي كلمة بالنسبة له خالوية بلا معنى ، أو هي شاهد قبر . وليس هذا هو المهم ، فأخلاقيات منعدمة تعاماً وصلاحة ميتوس منه إلى الأبد ، ولكن المهم هي الحكومة نفسها التي يسمحها عرض هذه المسرحية تتحمل عبثاً كبيراً



لقاء على مسرح

ومستولية عظمى . فما الذي راق أنتدريه
مالرو مثلاً في هذا المرض ؟ هل هي
وجودية سارتر وتحرره أم هي علمية
نيتشه وإلخاند ، أم هي عبثية كامو
ويأسه !

إلى هنا ينتهي تعليق جبريل مارسيل
وعليها الآن أن نتركه لنعود إلى الوراء ،
إلى الأشهر القليلة الأخيرة حيث فلتقى
بثلاث مسرحيات هامة هي « القديس
أولوج » لموريس كلايفيل ، و « الجوع
والعطش » ليونسكو و « حواجز »
جينييه التي نحن بصدد الحديث عنها الآن .
هذه الأعمال الثلاثة تشكل اتجاهها له
ودلالته ، فكلها أعمال غنائية أو بتعبير
معاصر « شاعرية » تنصل بالعقل والحس
جسماً .

وهكذا نجد أن السنوات العشرين
الأخيرة في عمر المسرح الفرنسي تسجل
كباً عظيماً في أحد معاركها الكبرى ؛
ذلك أن الشاعرية هي نهاية المطاف في
المسرح ويستحيل علينا أن نتخيل مسرحاً
بلا شاعرية بعد الآن .

والواقع أن هذه النهاية سبقها
محاولات مختلفة المستويات متعددة
الوجوه : مسرح العبث أو اللامعقول ،
مسرح القسوة ، مسرح الالتزام وغيرها ..
تلك المسارح التي عملت بصبر وشجاعة
لإقناع جمهور عريض من المشاهدين عن
اعتادوا المسارح التقليدية ، وتنشئة
جمهور حديث العهد بالمسارح تنشئة تبدأ
من النهاية حتى تتيح الفرصة لنبات الأخضر
أن يشتد عوده ويمطي ثماره بسخاء كبير .
فإذا تركنا المسرحيين الأولين
والتفتنا إلى « الحواجز » وجدنا أنها
قصيدة هيكلها الجزائر في أثناء الحرب ..
الجزائر بمواطنيها جزائريين وجنود
فرنسيين ومؤسسات وبشر يسمون جميعاً
إلى الموت لأن فيه ، كما يظنون ، حرية
حقيقية أو حرية فقط ، أجدى لديهم
من الوجود الذي لا يعرفون له معنى
ولا يحسون له بطم ولا يرون فيه جلوى .
التركيز إذن واقع كله على الكائنات
الحية الإنسانية ، في مواقفها وعلاقاتها ،
في غرائزها ومكتسباتها ، في وحدتها
وتكتلاتها .. هذه الكائنات في مسرحية
« الحواجز » هي نفس الكائنات في كل
مسرحيات جينييه ، والكادر الذي تحيا

فيه هو نفسه الكادر الذي تحيا فيه في كل
مسرحياته الأخرى ؛ فالجزائر في أثناء
الحرب هي الحجرة التي تنتظر فيها
« الخادومات » عودة ربة البيت ، وهي
الساحة في « الرقابة المشددة » وهي المساحة
الشاسعة التي يتحرك في داخلها « السود » .

وهكذا نجد أن مسرح جينييه يعبر
عن رؤيا فنية واحدة ، وهي رؤيا ملحة
عنده تتردد في كل أعماله الفنية ، هذه
الرؤيا هي مواجهة المواقف ، على
اختلافها ، بالضحك ! الضحك الذي
يعلو ويهبط ، يرتفع وينخفض ، يستمر
ويتقطع ، يسخر أحياناً وأحياناً يهزى وفي
معظم الأحيان ينطلق من القلب صافياً
صادقاً لا يكره إلا العودة إلى الأرض
إلى الحقيقة والواقع . فإن كانت رحلة
الأحلام والأوهام الإرادية الواعية
قصيرة ، فإن الضحك الممتد على طول
المرض يصبح امتداداً لهذه الأحلام وتلك
الأوهام . هذا الضحك تعرفه المرأة
المجوز عندما تصبح قائلة : « أنا الضحك
لكن ليس أي ضحك ، الضحك الذي
يظهر عندما يصبح كل شيء شيئاً ! » .

أما لماذا تجسدت رؤيا جينييه الفنية
في الضحك ، فلأن مسرحه هو مسرح
الحياة بواقفها وحدودها .. أرض
مكتشوفة بلا غطاء ولا ستر ، ومن هنا
جاءت اللغة حية نابضة ومباشرة بلا تكلف
ولا زخرف ، فالنفسيات العميقة بدت
ملساء بلا تخرج ولا مداراة ، والمواقف
المتباينة تتابعت بلا تعقد ولا تكرار
أما المرض فقد كان نموذجاً متميزاً
وذلك بفضل جهود جون لوى بارو
وإخلاصه الذي عمل على الجمع بين جينييه
المؤلف « وروحيه بلان المخرج » ،
بالإضافة إلى مادلين رينو وماريا
كاساريس وبارو نفسه .. وبهذا فإن
المرض بلا شك يكون قد ضمن كل
مقومات النجاح .

فروحيه بلان عاون جينييه معاونة
حقيقية خالصة على كسب أصمب نقطة
في الوقت الحاضر وهي الالتزام ، لأن
مخرجاً غير بلان لم يكن يستطيع أن يعطي
المسرحية تلك الصورة المخلصة الوفية التي
في النص ، كما أن الاختصارات التي قام
بها خففت فعلاً من حدة النص الذي
تصحب قراءته كما هو مطبوع ، وعملت

ومهارة بارعة . . . ساهم كل هؤلاء في إبراز أفكار المؤلف وتحقيق صورة الشخصيات كما رسمها وكما أرادها .

فإذا تطلب العرض الذي استمر أربع ساعات متتالية نقاشاً فوق هذا ، فإن ما يقال فيه هو أنه يعد أحد العروض القليلة الهامة في المسرح القرنى المعاصر .

ولذا نلظرننا على مدى البصر وعلى امتداد تاريخ الأدب الفرنسى وجدنا أن « الحواجز » تصدر قائمة الموسم المسرحى لهذا العام وإن جاءت مكاملة لـ « البقيتها » « القديس أولوج » و « الجوع والعطش » ولم تتحل وحدها داخل القالب الجديد والمصنّب الأخير للمسرح الجديد أو المسرح الشاعرى .

فتحى العشري

في نفس الوقت على تضجير الطاقة الشعرية والرموز الخفية الكامنة فيه . والعرض يعد هذا يدور وسط الحواجز التي تظهر وتختفى شأنها شأن الممثلين . وقد تفرق المخرج تغان مصمم الديكور أندريه آكر الذي تعاون المؤلف هو الآخر في تمثيل عمية فرد « الحواجز » وليليا وتحريكها وإحتقانها وإظهارها بطريقة أو بطرق على درجة عالية من البراعة والتفرد . وإلى جانب المخرج والديكور اتور ساهمت المسئلة المعقريه مادلين رينو بانفها « الحيرة » الكبير وثوب الموسم الثقيل الذي ترديه وماريا كامارين بضحكاتها المتتوجة وآميدو أو النيات المنفتح النامى بأدائه الصادق لدور سعيد وأخير آجون لوى بارو بفهمه العميق لدوره ولأدوار باقى أعضاء الفريق الذى يفوده بذكاه بخارق

وتفرد ، بنفس النظر عن مجافاتها لسنن الفضيلة وقواعد الأخلاق .

أما عن حياة أوربرى بيرد سلى فقد ولد في بريتون خلال شهر أغسطس عام ١٨٧٢ . أبوه خيال ظهر واضمحل . أما صاحبة التأثير على حياته فكانت أمه وكانت هذه فاتنة من فائنات مجتمعه ، وغالية عرفت برشاقة ثدها وفراحة عودها . وهذه قد اختصت انحرافات ابنها ومناسحي شذوذه بكريم عطفها وعظيم حنانها . وقد أظهر أوربرى الفلام نبوغاً مشهوداً في ميدان الموسيقى ، فقد كان يعقد الحفلات الموسيقية التي يجيها عازفاً ، فضلاً عن هوايته الشديدة للتمثيل . والتحق بيرد سلى عقب خروجه من المدرسة بمكتب أحد المهندسين المعماريين . وعلى الرغم من أنه لم يتقن في عمله هذا غير بضعة أشهر إلا أن ما من درجة فنية كان لها أعظم الأثر على فنه كهذه الأشهر القليلة التي قضاه في العمل بالمكتب الهندسي . فإن الأبعاد الهندسية في لوحاته لا تظهر

في شهر سبتمبر من سنة ١٨٩٢ ظهرت إلى الوجود مجلة فنية تحمل عنوان « المرسم » . وكان ما وصفت به هذه المجلة ومنها بالدار ذلك المقال الرئيسى الذى تصدرها وكان منصباً على فنى مشهور مجهول لم تتجاوز سنة الواحدة والعشرين يدعى أوربرى بيرد سلى . ولم يكن مرد تلك الفضيحة الشناءه وان شأن هذا الفلام وصغر سنه وحدها ، وقد كان هذا كفيلاً في حد ذاته بإثارة القيل والقال في مجتمع كان يعتد بالفضائل أيما اعتداد ، بل يرجع كذلك إلى ضيعة ما جرت به فرشته من رسوم مخمة فاضحة .

ولا عجب أن باتت لوحات بيرد سلى ملجأ المراهقين وملاحقهم ، وظلت كذلك إلى نحو ثلاثين سنة . غير أن ما تركه بيرد سلى من أثر على رواد الفن الحديث من أمثال مونش وكلى وكاندنسكى ودياغيليف وماكينتوش وبيكاسو أيضاً وكل هؤلاء يدينون له بالفضل الكبير . إنما يعود إلى ما لموهبته الفنية من أصالة

بيرد سلى بين سالومى وموت الملك آرثر

سالوی
الفنان بير دسلي



بأسلوب القرن الخامس عشر ذي الخطوط
الزخرفية المتميزة ، قالتا لواجدون أنه
لا يعدو أن يكون امتداداً للاتجاه الذي
سار فيه الرعيل المتأخر من فناني العصر
السابق على روفائيل ، وكان لقاء بير دسلي
بفنان بيرن جوتز أثر كبير في تغيير
مجرى حياته ، لما أن نظر بيرن جوتز في
حافلة بيرد سلي من اللوحات وكانت
بأنفعل زاخرة حافلة ، حتى تنبأ له بمستقبل
باهر ومكانة رفيعة بين معشر الفنانين
الحائدين .

وكان بيرد سلي من الفنانين القلائل
الذين واتتهم الشهرة على عجل ولم يضطروا
إلى انتظارها طويلاً . وقد اعتمد في
اكتساب شهرته هذه على مهارته الفنية

فحسب على أكل ما تكون من ناحية الخلق
وأصول الصنعة المزعومة . بل إن الكثير
منها لينطوي على إحساس بالغرائب ، قدر
له أن يؤثر أعظم تأثير على أحد رسل فن
المنهار الحديث ألا وهو تشارلس رينيه
ما كينتوش . وكان بيرد سلي يوفد الحركة
الأدبية المعاصرة من اهتمامه ما لا يقل بحال
عما كان يخص به التيارات الفنية ، وإذا
كان قد قدر له أن يصل في مجاله الفني
إلى نتائج مشابهة ، فلم يكن ذلك إلا لأنه
سار في طريق مستقل إلى الغاية ذاتها ،
بمعنى أنه عمد إلى إحياء أعمال بعض فناني
القرن الخامس عشر من الإيطاليين ، وعلى
الأخص ما قبلينا ، من خلال المذهب
الرومانسي . وإذا نظرنا إلى إعجابه

وحدها ، إذ كلفه أحد الناشرين ويدعى « دنت » وهو لم يزل في العشرين من عمره ، وعلى اعتقاد موزه أن بيرد سلى إنما قد خلف بيرن جونز على عرشه ، بوضع رسوم لطيفة من طبقات « موت الملك آرثر » . وبالرغم من أن بيرد سلى شرع في إنجاز ما كلف به وهو قنصلول ، إلا أنه أخرج حينئذ بعض اللوحات الرائعة ، مثل لوحة « سيجفريد » ، وهذه اللوحة وغيرها من اللوحات إنما تكشف عن بعد الشقة بين هذا الفنان وذلك . فإنه إن لم يكن لخطوطها من مصدر غير خيال بيرد سلى وحده ، فإنها تذكرنا بطابع الفن الياباني الحديث الذي وجد له في إنجلترا كثيراً من الانتصار والدعاة . والحق أن خطوط بيرد سلى ، في حديثها وشحها ، أقرب شهاً بخطوط الفنانين الإغريق على أرائهم الفخارية .

أما الصور التي اختطها بيرد سلى وصارت علماً على أسلوبه الذي اشتهر به « فكانت الصور التي زين بها مسرحية « سالوى » لأوسكار وايلد . وقد كلفه بها الناشر جون لين عام ١٨٩٣ . وكما كان من المأمول أن يحفظ لنا التاريخ تلك المناقشات المثيرة التي لا بد أنها قد جرت بين الكاتب الروائي والرسام ، بيد أن الكتب التي تناولت بيرد سلى لم ترد في هذا الصدد عن القول بأن الخناس الأول الذي بدا على بيرد سلى وإعجابه المبكر بأوسكار وايلد لم يلبث أن خدت جنوته وراح بدداً . وأغلب الظن أن أوسكار وايلد لم يكن ينظر إلى هذا الفنان إلا على اعتبار أنه شاب حري برعايته وعطفه ، بالقدر الذي يكفل له أن يرقى إلى الشهرة والمجد كأحد الدائرين في قلب عبقرية ، وقتها كان الكاتب المسرحى في قمة مجده وفرط غروره كذلك . أما بيرد سلى الذي كان يؤثر بن جونسون ورامسين ويعد فيها مسلاته ومثته ، فصرهان ما اكتشف بشير كبير عناء أن « سالوى » تمثل غث التأليف وثافته ، ولعله ظن وكان

مجتأ في ظنه أن هذه المسرحية لن تجدد من مست للخلود والذكرى على مر التاريخ ، إلا في كونها سبباً حفز بيرد سلى على ابتكار روائع وسومه وذخائر فنه . وهذا ضرب من الإحساس يعصر كتماناً على شاب في مثل سنه ، ولعله قد أفضى به صراحة لأوسكار وايلد . والغريب أن صلة العمل هذه التي قامت بينه وبين الكاتب أوسكار وايلد ، قد استغلت للتشهير به والحق أن الشقة بعيدة بين صور بيرد سلى التي تشع شراً ومقناً وكتابات وايلد الأليفة الوداعة . ذلك أن أبرز ما يتميز به أسلوب بيرد سلى في الرسم هو نزوعه الكلى إلى التبسيط وإسقاط كل ما ليس من شأنه تأكيد الأثر المطلوب .

وغزارة إنتاج بيرد سلى في خريف سنة ١٨٩٣ تثير في الواقع كل دهشة وعجب . فقد مضى في إنجاز لوحات « موت الملك آرثر » في حين أنه لم يكن قد انتهى من تصوير « سالوى » . كما أغراه لين بتصميم الأغلفة والصفحات الأولى لمديد من الروايات القديمة التي طواها النسيان والتي كانت تمثل الإنتاج الرئيسى لدار بودلى هيد للطباعة والنشر . ورأى لين الذي كان يؤمن بقدرات بيرد سلى الخارقة على التلون والتكيف أن يجعل منه محرراً فنياً لمجلة مصورة تصدر كل ثلاثة أشهر ، فكان أن خرج العدد الأول من « الكتاب الأصفر » في ربيع عام ١٨٩٤ ، وظلت هذه المجلة قرابة ثلاثين سنة علماً على الانحراف والفساد ، على الرغم من أنها لم تكن تضم من الكتاب غير طائفة من الأدباء الأفاضل من أمثال هنرى جيمس وأرنولد بينيت ثم رئيس تحريرها الطيب هنرى هارلاند ، غير أن ظل أوبرى بيرد سلى خيم على هؤلاء جميعاً ، وجبر على مجلة « الكتاب الأصفر » ما عرف عنها ظلماً من طابع مرذول وسمة سيئة .

أما عن الطريقة التي كان يتبعها بيرد سلى في إخراج الصور واللوحات على مثل

هذه الدرجة من الدقة والكمال ، فذلك سر
سعى هو بكل ما وسعه من جهد ، أن
يعطيه عنا . فان أحداً لم يره وهو يعمل .
إذ كان من عادته أن يرتج باب غرفته
ويسد ستارها ويخط رسومه على ضوء
الشموع . ولم يبق لدينا من كل النماذج
الأصلية للوحاته التي كان يعبد إلى إعدادها
تماماً ، سوى نموذجين ، كما أنه حاول
بحر كل أثر للخطوط التمهيدية الأولى
في لوحاته النجمة كافة . والنموذجان
الباقيان يكشفتان عن نقاط كثيرة ، إذ
يدلان على أن بيرد سلى لم يكن بحاجة إلى
وضع تخطيطات تمهيدية ، بل كان غايه
ما يفعل هو أن يلعب بخطوط مهترزة إلى
أنوضع الغمام للشخص التي تحويها اللوحة
وفوق هذه الخطوط يجري قلمه في حدة
وقوة ودقة مشهودة .

وإبان موجة الذعر التي أعقبت حادثة
أوسكار وايلد ، قرر لين ملر بيرد سلى
من مجلة « الكتاب الأصفر » ، فتلقفه
أحد الناشرين ويدعى سميرثز . وكان
هذا عطلا من كلى موهبة أدبية أو فنية ،
ولكنه رأى في فن بيرد سلى فرصة للربح
من وراء نشر صوره ولوحاته الشهيرة .
وتحت تأثير سميرثز ، رسم بيرد سلى
لوحات لملاهي أرسوقانيس وجوفينال .

وفي أعقاب ربيع سنة ١٨٩٦ ،
استفحل خطب مرض الثورن الذي كان
يتبدده دوماً ، ووجب عليه أن يمكث
الأسابيع الطوال بغير عمل ، ونتم بعض
أعماله في هذه الآونة على هبوط مستواها
من حيث الموضوع والتركيز . وفي شهر
مارس من سنة ١٨٩٧ ، دخل بيرد سلى
في أحضان الكنيسة الكاثوليكية الرومانية .
ولم يلبث أن استعمر تقدماً ملحوظاً في
حالته الصحية ، فارتحل إلى باريس ،
وانتقل بعد ذلك إلى « ديبى » . ذلك
الفردوس المفقود الذي كان يحط أنظار
الشعراء والفنانين إبان التسعينيات ، ثم
قفى راجعاً إلى باريس حيث مكث حتى
ثقل على رفته طقسها البارد . فآثر

موت الملك آوثر
للفنان بيرد سلى



الرحيل إلى بلدة متون التي سعد بها كثيراً
ولكن الطقس لم يلبث أن انقلب في هذه
البلدة فصار يبرد سلى رهين تلك الغرفة
الصغيرة التي هيأت له أمه بها كل وسائل
المتعة والراحة . ولم يقدر له قط أن يرح
هذه الغرفة . فقد وافته ميمته في الخامس
والعشرين من مارس سنة ١٨٩٨ وعمره
لا يتعدى ٢٥ سنة و ٧ أشهر .

آن لنا أن نعود إلى تقييم مكانة بيرد
سلى وأعماله . فهو في الحق ورغم أنوف
الكثيرين من يابون الاعتراف له بمكانته
حقيقة بيضاء ناصعة وصباح صلبة كذلك ،
لا يأتيها الباطل ولا يتطرق إليها الشك ،
في تاريخ الروح الفنية الحديثة . ففي
مؤلف مايرجريف الذي يحمل عنوان
« الفن الحديث » والذي يمد الكتاب الأول
من نوعه ويتفرد باستعراض الحركة الفنية
في مجموعها بمدى صلتها بالماضي ، نقف
على دراسة ملتهبة الحواس لبيرد سلى تحمل
إشادة بمكانته وتقريباً بفته ، إذ يقول :
« وأنى لنا أن تبلى من الثقافة غايتها ومن
الحضارة الشأو الذي نريد ، حتى نكون
قد استعلمنا أن نفهم بيرد سلى أو
دوستوقسكى أو ماتيه كما نفهم من الساسة
بمبارك » .

وقد أقيم مؤخراً في لندن معرض
لوحات هذا الفنان العبقرى الذي اختطفه
الموت وهو لا يزال شاباً يافعاً ، وإن
كان قد استطاع في هذه الفسحة القصيرة
من الحياة ، أن يبرهن على قدراته الخلاقية
وعبقريته النخلة .

رمزى جرجس

جون جيلجود

وأجيال الإنسان

يعتبر جون جيلجود من أعظم مفسري شخصيات شكسبير وتشيكوف . ومن أروع أدواره هاملت ومالثوليوف في الليلة الثانية عشرة وغيرهم كثير . وحين تقدم به السن أبدع الأداء في دور الملك لير .

ولقد اشتهر جيلجود الممثل بأنه قدير على بحث الحياة في الشخصية التي يؤديها سواء في المسرح أو في الإذاعة . وهو كـمخرج يقود الممثلين حسب المنهج الموضوعي . وهو منبج مهم بوصف الخصائص الظاهرية المورفولوجية للفعل المسرحي . فإذا ما تقدم الممثلون ووصلوا إلى مرحلة « البروف جنرال » يطبق جيلجود منهج ستانلافسكي الذاتي لكي يقنع النظارة بأنهم يشاهدون شخصية حية . وهكذا استخدم جيلجود منهجاً مشتركاً بين الموضوعية والذاتية ليسد ثغرات النقص في أحد المنهجين . وهو كمثل يدرس الحركة والمظهر الخارجي للشخصية وسرعان ما يتقمص الموضوع ويعبر تلقائياً عن كل ملامح سمات الشخصية . أما جيلجود المخرج فيمتاز بالفهم المستنير والدقة والإتقان والتصوير الجيد . ولقد توج جيلجود أعماله بتقديم عرض ممتاز باسم « أجيال الإنسان » من إعداد جورج رايلاند وهو اقتباسات من مسرحيات شكسبير يتألق في أدائها صوت جيلجود الذي يتفرد بخصائص غنائية مميزة في إلقاء الشعر .

حياته :

شب جيلجود وأخوه جون الصغير في جو يسوده حب المسرح وعشق التمثيل . فجدتهما هي الأخت الكبرى للممثلة الإنجليزية الكبيرة « إلين تيري » . ولقد استوى فن الدراما جيلجود وهو في فترة المراهقة لدرجة أنه قرر ألا يدخل الجامعة ، وأن يكرس حياته للمسرح . فدخل معهد الأستاذة بنسون ليتعلم المهنة وفنون حرفيتها . فأصبح نظام حياته

الدراسية بالمعهد نبأراً والتمثيل في المعهد ليلاً . وأول أدواره على المسرح هو دور حارس - بدون أجر كأحد الخوذة - يقول مرة واحدة « بياب القصر مجموعة من الأسرى يا مولاي » . وفي نهاية عام ١٩٢١ نال منحة دراسية ليلية لمه الدراما في الأكاديمية الملكية للفن المسرحي . وهكذا انفتح الطريق أمام الموهبة الشاب لتسود وتبرز وتشتهر . وعلى يد أستاذه الممثل القدير كلودرنر تعلم كيف يصبح بحق مثلاً محترفاً .

وعقب التخرج تدرج في تمثيل الأدوار الصغيرة بمسرح الأولديك . ثم انضم بعد ذلك إلى فرقة ألّفها الممثل الإنجليزي فاجان ولعب لأول مرة دور روميو وعمره ١٩ عاماً ، والشباب الغض من أهم صفات الممثل الذي يلعب ذلك الدور الرومانسي . وتخصص جون بعد ذلك في دور الشاب العصبي المتوتر الحواس . وهو دور موجود في مسرحيات كثيرة من بينها مسرحية « العنقاء » لنويل كوارد والكراسي الموسيقية للكاتب ماكزى .

وقام جيلجود بدور « تروفيموف » في بستان الكرز لتشيكوف سنة ١٩٢٥ . وكشف أدائه عن موهبته لأول مرة في حياته . ولقد أجاد السخرية من نواحي الحياة العفنة في شخصيات الأسر الروسية الإقطاعية . ويقول في مشهد أبدعه فلم تشيكوف « من الواضح أننا لو أردنا أن نعيش في الحاضر فيجب أولاً أن نضع حداً للماضي وأن نتخلص منه خلاصاً تاماً » .

ولكن جيلجود كمثل دارس يعلم أن تروفيموف مثقف حالم وهو يعبر عن آمال تشيكوف في مستقبل الإنسانية الطموحة . إن جيلجود بأدائه الدقيق وتعبيره عن الخط الأساسي في الشخصية يربنا كيف يتمنى المثقف الثورة ولكنه في ظروف معينة لا يمارس العمل الثوري . ويصور جيلجود بالانظرات النათية والأداء المتقطع كيف يجهل من

جسيمة نجاة هذه الأدوار التاريخية .
ويتعاطف مع تلك المستولية بأيام طويلة
يقضيها مع الكتب يدرس ويحلل حتى
يكتمل تصوره للشخصية. وإلى تلك الفترة
من حياته ترجع صداقة إلى زميل شبابه
لورنس أوليفيه ذلك الفنان النابغ الذي
تبادل معه تمثيل دور « روميو » حتى
انفرد وحده بأداء دور هام دخل به تاريخ
فن التمثيل المسرحي ألا وهو هاملت الذي
برزت فيه قيمة صوته المعبر كمثل إذاعي
ومسرحي يحرص معهد الصوتيات بلندن
على تسجيل أدائه ليصبح وثيقة صوتية
هامة لما بلغه فن التمثيل الإذاعي من مستوى
دراي ممتاز في منتصف القرن العشرين .

ماذا فعل جيلجود في دور هاملت :

لم يوافق جيلجود على أن يكون في
أدائه هاملت صاعباً كدومة ، بل هو من
أصحاب النزعة الطبيعية ، ويرى الناقد الفني
جوزيف شيل أن جيلجود أعظم من أي
هاملت في عصرنا باستثناء عام ١٩٤٨
حيث امتاز « بول سكوفيلد » بأداء هذا
الدور . . . وعلى الرغم من أن جيلجود من
أصحاب المنهج الطبيعي في تقديم هاملت إلا
أن المخرجين المبدعين يحنون دائماً إلى تقديم
هاملت في ملابس حديثة وإعادة التجربة
بروح القرن العشرين . ويعتبر لورنس
أوليفيه أحد المنافسين في أداء الدور .
إن هاملت أوليفيه يمتاز أساساً بالرفقة ،
أما جيلجود فإنه يمتاز بنبرات صوته
وطاقته الواسعة على التلون وجرسه في
الأداء . وإزاء هاملت المثقف يتعاطف
جيلجود بحساسية ويؤدي مونولوجاته
في هدوء كأنما يتأمل ذاته - وذلك هو
الجديد في صياغة أسلوب التنفيذ - وبذلك
ينتهي عصر الأداء الجامد لهذا الدور
التاريخي .

والقراءة النقدية الدقيقة لكتاب
« هاملت جيلجود » يطلننا على أن أسلوب
جيلجود في التمثيل جسم فعلاً الأبعاد
الإنسانية للشخصية المسرحية معبراً عن
المفنون الشعري الذي تكتفى به تلك
الروح الحائرة .

ألى طريق متجى « الثورة في روسيا . . .
واشتهر مثلنا بقدرته على الاحتفاظ بالجو
العام لتلك المسرحية ألا وهو : الحزن
التشكوفي على الجمال الذي يتبدد . . . لتبدو
المسرحية كلها بأداء مجموعة الممثلين -
كقصيدة وداع حزينة . . . وراثه
لبعض الملاحج الجميلة القديمة . ولقت
أداء جيلجود الأنظار وأعجب به على
الأخص هواة التمثيل ، وطلب منه إخراج
« روميو وجوليت » فتجح نجاحاً باهراً
ملكه في عداد المخرجين الدارسين .
وأصبح مخرجاً لمسرح « الأولاد فيك »
وهو في الحلقة الثالثة من عمره . واتصلت
أواخر الصداقة بين « سومرست
موم » الذي ألف مسرحية جديدة باسم
« Sheppy » وأهداها إياه تيميراً
من إعجابه بالمخرج الجديد .

لعب جيلجود دور « مانفوليو » في
مسرحية « الليلة الثانية عشرة » لشكسبير
عام ١٩٢١ - وهو أول دور كوميدي
ناجح قام به جيلجود . ومصدر الإيقاع
الكوميدي يدور حول شخصية « مانفوليو »
الذي يسقط هدفاً لسهام زملائه اللاذعة
وتشنيعاتهم الصاخبة . وقام جيلجود بأداء
الدور مقرباً من فهم الشخصية على
أساس أنها تتصل بالخفة والنزق فارتدى
ثياباً عجيبة مثيرة للسخرية معتقداً أنها
مهية جليلة فيضج المخرجون بالضحك
من تحقق عنصر المفارقة والمناقضة وهي
أحد العناصر الهامة والأساسية في الأداء
الكوميدي . واستطاع جيلجود أن يطور
بعض المواقف الدقيقة من الكوميديا إلى
النأساة . فاستوفى شرط الأداء الكوميدي
الكلاسيكي الذي ينأى بالشخصية عن
التعرض للذباب المرير .

وطرق الحقل السينائي حين تعاقب معه
هتشكوك على تمثيل فيلم « العيل السري »
سنة ١٩٣٦ . ومثل أدواراً تاريخية
هامة من بينها دور « دزرائيل » رئيس
وزراء إنجلترا والقائد الإنجليزي وأريك
علو « جان مارك » . وهو يشعر بمسئولية



وماذا فعل في طائر البحر : النورس ؟

ومن أهم المسرحيات التي قلها
جيلجود « طائر البحر » لأبيادور
تريجورين وهو الدور الذي لعبه
« ستانلاشكي » عام ١٨٩٨ . قدم
جيلجود شخصية تريجورين كإنسان
يحمل ويجمع مزيجاً من الخبرات والتجارب
في الحياة . وتريجورين شخصية تعمل في
عقلها الشكوك بشأن أسلوبه ، وهي نفس
طبيعة الوساوس التي وسوست لثيكيوف
التي لم يسلم بالتفوق لقلقه ككاتب . وقدم
جيلجود « تريجورين » كإنسان ين
تحت ثقل الموهبة التي لا تستلهم غاية عظيمة
في الحياة . ويرى أن الحياة والعلم يتقدمان
بينما يتخلف هو أكثر فأكثر . ومشكلته
هي ممارسة العمل الابداعي بينما هو خال
من الشعور والإلهام . وتريجورين في
النهاية إنسان موهوب . ولكن موهبته
سلسلة تأخذ بخناقها بدلاً من أن تكون
عزلاً يقتسم به ذرى الإبداع والتفوق .
وكان تمثيل جيلجود لتلك الشخصية غنياً
بالإيمان الذي يرجع إلى اختيار الممثل
للعناصر من واقع الحياة في روسيا ما قبل
الثورة .

إن صوت جيلجود الفئاني الثبرات
درة ثمينة في فن الإلقاء إذ يسيطر على أذن
المتسمع ويعمق خياله بمضمون الشخصية ،
فهو يستخدم أوتاره الصوتية كما يستخدم
عازف الكمان أوتاره بمهارة . بالعلو
والانخفاض الفجائي في شدة الصوت
وجهارته ، وبالتنوع السريع المبالغ في
تلوينه . وهذا يحدد تأثيراً كتابياً
الموسيقى السيمفونية في بعض جملها
الحنينة التي ترقى بالروح إلى سموات الإلهام
والصفاء . وجيلجود يخلق الشخصية خلقاً
فنياً مقنعاً يهر به جمهوره وينقل إليهم
تأملات شكيير في حياة الإنسان الذي
يلم به الخطأ فيقضى عليه .

مسرحية الشقيقات الثلاث :

لعب جيلجود دور « فرشتين »
شخصية المثقف الروسي الخالم كثيراً
بالمستقبل . وفي خلقه رومانسية غير عملية
فهو يمثل المثقف الذي يقف بمنزلة عن
أقرانه المكافحين من أجل مستقبل كريم .
ولا أمل في حبه ، فهو متزوج بإمرأة

ثقافة ، وحييته متزوجة برجل فارغ .
مثل جيلجود شخصية المثقف الثالث في
مجمع كتيب كاندان أسلوب الإرادة
بلا هدف واضح أو اتجاه . وخير
ما يفعله الممثل الدرامي في تلك المسرحية
هو أن ينقل رأي تشيكيوف في ثقافة الحياة
البورجوازية . وتفاعلت شخصية جيلجود
مع ملاح النور وتكوينه .

الحرب :

قامت الحرب العالمية الثانية فانطلق
جيلجود مع زملائه يمثلون للجنود والحلفاء
ونصبت المسارح في القواعد الحربية .
وحين وضعت الحرب أوزارها ساد العالم
المسرحي موجة من إعادة بحث وتمثيل
الترات المسرحي الكوميدي .

حب لأجل الحب :

يتسلم جيلجود ذروة الإبداع بإخراج
سنة ١٩٤٧ لمسرحية « كونيغريف » حب
لأجل الحب . الخط الرئيسي لهذه المسرحية
هو الشاب الثلاث « ثلثتين » . وحوار
المسرحية يدور عن المواقف الهزلية التي
تدفع الابتسام والضحك إلى المتفرجين .
وكان إخراجها المسرحي دليلاً على الموهبة
الفذة . ونال جيلجود ثناء النقاد عندما
قدمها في الأولديك في حفلات بلنت ٤٧١
بنجاح مرموق .

ميديا وأمية أن تكون جاداً :

أخرج جيلجود ميديا ولعب فيها
دور جاسون ، ثم أخرج مسرحية من
نوع الفودفيل - كتبها أوسكار وايلد
بمنوان « أمية أن تكون جاداً » . ويرى
القارئ كيف يمكن أن تنشأ سلسلة من
المواقف الهزلية مصدرها البشر في شخصية
البطل « ايرنست » . ذلك الاسم الذي
تسمى به أكثر من واحد في مواقف توقع
شخصيات المسرحية في سوء الفهم الذي
يشير الضحك المستمر . وتنتهي المسرحية
بكشف حقيقة الالتباس في الأسماء .
ومدحت التأييد المسرحية فقالت إن
إخراج المواقف الفكاهية امتازت بالعرض
الأنيق ثم بأرق أسلوب ممكن . وهكذا
لا يتفوق على جيلجود الممثل إلا جيلجود
المخرج .

بستان الكرز :

وفي عام ١٩٥٤ أخرج مسرحية « بستان الكرز » وكان هدفه الكشف عن القيم الدرامية التي أودعها تشيكوف النص واعتنى جيلجود منهج متنازلاً في الإخراج والتنفيذ باعتباره أنسب الأساليب للنص . وهو يصل إلى عقل الممثل وقلبه من طريق الإقناع ليؤدي الدور بإيمان . وهكذا يتعاون مع الآخرين في خلق الجو اللازم للعرض . وجيلجود له القدرة على الفصل بين الممثل المستند إليه للجمهور وشخصية الدور نفسه ، ثم يحسم الواقع البشري والجو النفسي لمراحل التمثيلية دون إغفال للروح الشاعرية المتسلل في بستان الكرز .

وفي عام ١٩٥٥ أخرج الليلة الثانية عشرة وأمامه تجربته السابقة في دور مالفوليو وتجربة إخراج الأولادليك لها سنة ١٩٥٠ . ولقد نجح إخراج جيلجود في إنتاج المشاهدتين بمزيج شعري غنائي من الحب والشغب الضاحك بسبب براعته في رسم حركة الممثلين . ويرى الناقد هارولد جودار « أن المسرحية صياغة بأسلوب القرن السابع عشر لمضمون مسرحية « منزل القلوب المحطمة » لشو . مع فارق واحد وهو أن شو يتكلم بمرارة على مجتمعه ، بينما يخبرنا شكسبير بين أن

نفسك من مفارقات المجتمع تلك - أو نتجرع الفصص بسببها » .

الملك لير :

حين اقترب جيلجود من نهاية الحلقة السادسة من عمره وجد الفرصة ليلعب دور الملك المعجوز الذي حنكه الزمن ، ومع ذلك تؤدي تصرفاته انطباعاً إلى خاتمة فاجعة تلحق به . إنها الشبحوخة والسخط الطاعن الذي يورث سوء الحكم والتقدير . وعبر جيلجود بأدائه كيف تبلغ البشرية حداً من التشويه . فالشر الذي ابتلع « لير » يمكن أن يبتلع الإنسان اليوم مجدداً في شكل جديد من الشر قد يكون القنبلة الذرية وحرب الإبادة . « إنه الملك الذي ظهرت بصره الدموع المحرقة حتى رأى كيف أن القوة وكل شيء في العالم باطل كله إلا المحبة » . ففي عصر مسرحية الملك لير كانت قوة الشر هي التي ملأت روح شكسبير بالرعب فعبّر بالكتابة عن رؤيته تلك . وعلى المسرح المعاصر يوحى إلينا جيلجود بمضمون رؤيته الفنية في عصر القنبلة الذرية وهو مضمون يعنى وعينا بما يمكن أن يتدرج فيه مجتمعا من شر ما لم يخلق الإنسان بروحه وجهده إلى شعارات الحق والخير والجمال .

محمد الشرقاوي

شيء . . ويذهب للعدم . . وفملاً . . في الشهر الماضي . . وهدوء جليل انتهت حياة الفنان جون هاز آر ب بعد سنوات حافلة دامت ٧٨ عاماً .

ولد آر ب في ستراسبورج عام ١٨٨٧ في عائلة بورجوازية . . وكان لموقع ستراسبورج الفضل في إجادته للفتن الفرنسية والألمانية إجادته قامة . . ومنذ صغره وهو يكتب الشعر بالألمانية والفرنسية . . وكانت أشعاره رقيقة حاملة . . لكن اهتمامه الأكبر انصب على

في الفترة الأخيرة حير جون هاز آر ب - المثال والمصور والشاعر الفرنسي الشهير - الدوائر الفنية والنقدية بهدوء وصمت وعزلة . . ما قلبي كان يفرى آر ب بالهدوء والصمت ؟ وهو الفنان الشاعر . . المتورد . . الصاخب . . ربما كان آر ب يفكر في العدم . . في لحظة مفاجئة ينتهي فيها كل شيء . . ينتهي فيها صراعه مع خامات تمائله . . ومع الفرشة وهي تفيض بالألوان . . ومع كلمات أشعاره . . وبذا ينتهي كل

جانات آرب

الحاصل على جينية الإنسان



ج . هـ . آرب

الصراع مع تلك المعجينة التي أحياناً
ما تكون لينة مرنة . . وأحياناً صلبة
متكبرة عنيفة . . ليخلق منها في النهاية
مخاوف ذات طعنة تعبر عن أشياء كثيرة .

وفي عام ١٩١٤ هرب آرب إلى
باريس ومنها إلى زيورخ . . وكانت
رحى الحرب تدور مهلكة الآلاف ومشردة
الملايين . . والقلق والمصير المظلم . .
والشعور بالاعتراب يسيطر على تفكير
الجميع . . قال آرب حينذاك « اثناء
الحرب لم تكن نهم بحجومات الدم . . .
فكرنا أنفسنا . . وبينما كان قصف
الدافع يصم الأذان . . كنا نضع
الملصقات على لوحاتنا . . ونفنى . .
ونكتب . . وننلو الشعر » .

وحقيقة لم يكن هذا الموقف مشرفاً
على الإطلاق . . إذا نظرنا إليه من زاوية
الالتزام وبروح المسؤولية . . لكنه على
أى حال كان موقفاً غير مباشر لكراهية
الحرب . . والقوضى والدمار الذي حل
بالعالم وبالبشر . إذ فقد هؤلاء الناس
ثقتهم بالفن والأدب والموسيقى وكل
شيء جميل ومخلص وجاد . . وأرادوا
محاربة القوضى بالقوضى . . والدمار
بالدمار . . فهذا هو آرب ومارسيل
دوشامب وفرانيس بيكابيا والشاعر
تريستان تزارا وغيرهم يعلنون مذهباً
جديداً هو الدادية . . والحق أننا
لا نستطيع أن نتكلم عن آرب دون التعرض
للدادية . . ذلك لأنه كان رائداً من روادها
الأول . . وكلمة الدادية تعني بالفرنسية
الخصان أو لعبة الخصان . . وقد اكتشف
الشاعر تريستان تزارا هذا الاسم بطريقة
الصدفة في ٨ فبراير عام ١٩١٦ . .
ومن هنا جاء هذا الموعود التاريخي لظهور
فن الدادية . . لكن آرب يشور على

هؤلاء الذين يعددون تاريخاً . . ! ! إن
الإنهاء فقط هم الذين يهتمون بالتواريخ
دون غيرهم . . لقد كنا جميعاً داديين
قبل أن تظهر كلمة الدادا إلى الوجود . .
والواقع أن الدادية كانت تمثل أولى

الخطوات المتخذة نحو مقاومة التجريدية
وهي النزعة التي كانت تشمل بعنف وعنف
إلى الموحات الفنية . . فالتجريدية في نظر
الداديين جاءت نتيجة القلق النفسي
والتهور الأخلاقي الذي عانى منه هؤلاء
الذين عاشوا تجربة حرب علمية . . لذلك
ثار الداديون على كل ثقافة فضجت ونمت
في أثناء الحرب . . وفي الإعلان الأول
للدادية - ١٤ يوليو ١٩١٦ - سخر
الشاعر تريستان تزارا من الفن والعلم
والفلسفة وقتل من أهميتها جميعاً . . حتى
أهمية العقل ذاته . .

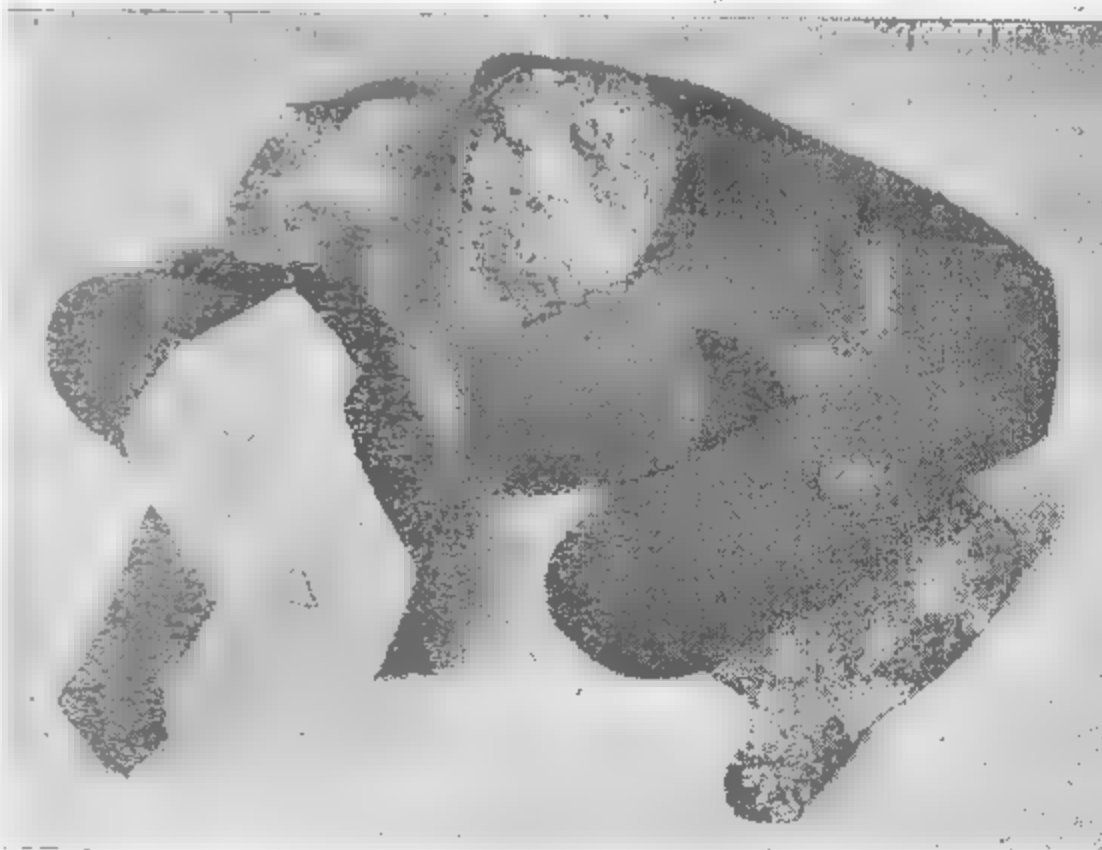
كانت أعمال آرب الأولى تنبع في
أسلوبها نحو التعبيرية الألمانية . . وكانت
تلك الأعمال تنصدر صالة العرض في
المعرض الثاني لمجموعة « الفارس الأزرق »
وهي تصرخ بتعبيريتها الزاعقة ، وتوضح
مدى تأثير آرب بخطوطه سريال الواعية
ومساحات كلى الهادئة . . وغوض
سيوراد وإلغازه . . وعنف روي
وخشونته . . وعلى ذلك تحول آرب إلى
التجريدية . . لكنه سرعان ما اقتنع
بأن التجريدية ما هي إلا تصوير لدمار
العالم وحلاكه . . فلجأ بكل موهبته . .
ونقائمه إلى الدادية .

والواقع أن الدادية حركة تنادي
بوجوب إيجاد قوضى في الفن إزاء تلك
القوضى التي تسيطر على العالم . . يجب أن
تحطم كل الشرائع والقوانين وأن تشرع
بدلاً منها فظماً جديدة في السلبية
والقوضى . . وكان آرب في ذلك الوقت

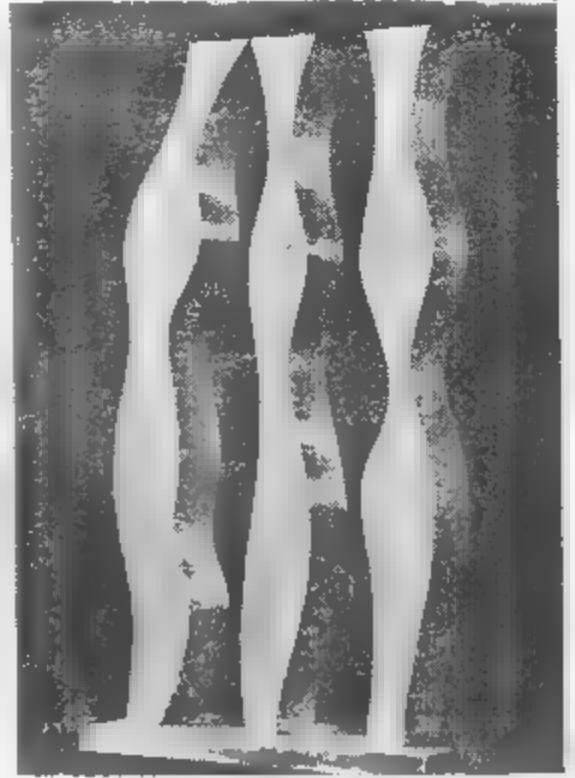
قد هجر التصوير بالزيت وبدأ يستخدم
في لوحاته قصاصات الجرائد . . .
والزجاج . . . والخشب . . . والمعادن . .
وخامات أخرى . . وبدأ ينجح أسلوباً
دادياً جديداً يعتمد أكثر ما يعتمد على
الصدقة .

وفي عام ١٩٢٠ ساعد آرب ماكس
أرنست على تنظيم معرض جريء في كولون
يضم الأعمال الدادية . . وكان مدخل
المعرض عبارة عن حمام تجلس بداخله
فتاة صغيرة ترتدي زيّاً مثل الرجال . .
وتلقى بقصاصات فاضحة . وكان الزوار ممن
لا يؤمنون بهذا المذهب الجديد يرمون
الفنانين وأعمالهم بالبيض الفاسد
والخضراوات النتن .

تسير دادى ١٩١٦



وسرعان ما انتهت الدادية كحركة
في الفن . . ومن رماها نشأت السوربالية
. . ومثل غيره من الداديين هاجر آرب
إلى باريس عام ١٩٢٦ ، وانضم للمذهب
السوربالي الجديد ، وبدأ ينعت تماثيل
لأجزاء غير كاملة من الجسد البشري
وبأسلوب يأخذ كثير أ من التجريدية . .
فانصدور منتصفة بالأرداف . . واليطن
بجانب الشارب . . أو بجانب أى شيء
آخر غريب عنها تماماً . . إن لوحاته
السوربالية . . « جبل . . منضدة . .
فرشاة » . . التي رسمها عام ١٩٢٥
والموضوعة بمتحف الفن الحديث
بنيويورك هي في الحقيقة رؤية خيالية
للعلاقة التي خلقها آرب بين الأشياء
المتفصلة وغير المتقاربة في الواقع المادى .
وفي ذلك الوقت قام آرب بتطوير
أعماله في النقوش البارزة . . وتصميم
ساعاته الشهيرة . . والواقع أنه رغم
تأرجح آرب بين التعبيرية والتجريدية
والدادية والسوربالية إلا أنه ظل يحتفظ
بأسلوبه الواضح المتمرد والمتأسك . .
حتى بالرغم من تنوع مضامين أعماله . .
لقد كانت جميعاً مرتبطة بتلك اليد التي
صاغ أول تماثيل . . ورسمت أول
لوحة . . إن عدم الاحتمال والتعصب
والعيب وحده الطبع التي كان يبدو عليها
آرب كانت حقاً تموجات خفيفة على
سطح الماء الهادئ العميق .
لقد تراكت أعمال آرب وتنوعت
خلال نصف قرن كامل من النشاط
المتواصل ، دون أن يعانى أى تغير ولو
بسيط في شخصيته الرئيسية المميزة . .
ولقد بدأ آرب ينشر أشعاره ويعرض
لوحاته وهو بعد ما زال في عمر مبكر . .
وبدا أمامه طريق الجهد مرصوفاً حينما



الوث الجبال
١٩٦١

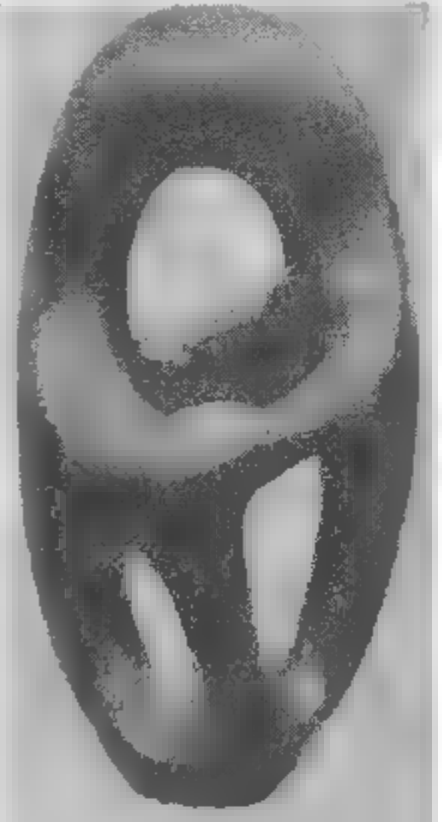
وفي عام ١٩٣١ أنتج آرب أروع أعماله وهو تمثال يصور امرأة يلا رأس ولا أطراف . . بأسلوب يأخذ كثيراً من الكلاسيكية . . لكنه مع ذلك أسلوب جديد . . . إنه تمثال لامرأة عارية تحتلج بالحياة . . ظلت محتبئة سنوات طويلة كفتيات خاصة في بازل، وأفرج عنها في النهاية لتظهر في أحد الكتب .

واحق أن استمرار آرب في العمل وإصراره على أسلوبه المتميز شيء يثير الإعجاب . . أما أشعاره باللغتين الفرنسية والألمانية فتسمع صداها في فترة الدادية حيث المرح والدعاية والفكاهة القاسية . . واللعب بالألفاظ والصور الفنية التي تشبه تماثيله تمام الشبه .

والواقع أن تماثيل آرب تشبه غزارة الطبيعة وكثافتها عند دوميه . . إن هذه التماثيل بالرغم من أنها ليست متحركة

خففت يده رسوماً لديوان صديقه الشاعر تزارا . . والواقع أن آرب أثر تأثيراً شديداً على الفنان ماكس أرنست . . فنجد أرنست ينضم للدادية . . ويكتشف في ذلك الوقت أمجدية من التكوينات تصبح فيها الحروف شوارب . . ويطون . . وصنور . . وقبعات . . وهكذا . . .

وفي عام ١٩٢٩ عرض آرب مجموعة أعماله في النقوش البارزة التي كان قد أنجزها في ذلك الوقت . . وفي عام ١٩٣٠ أنتج آرب أشهر أعماله ورأس كازبره . . ومع عشقه الشديد لصنع التماثيل إلا أنه لم يتم نقش البارز ولا انكولاج بشيء أنواعه . . ولا كتابة الشعر أو المقالات بالفرنسية والألمانية . . لقد كان يجري ويبحث عن كل شيء بدون ملل . . ولكن منذ ذلك الوقت احتل النحت مكاناً هاماً في إنتاجه .



تشكيل ١٩٥٨

إلا أنها توحى بالحركة حتى ليخيل للرائي أن بعضها يتصارع مع البعض الآخر من أجل أن تحتل لها مكاناً تحت الشمس . . إن الشمس ذاتها تشاركه في هذه القوة الخلاقة فكما أنها تداعب كل ورقة . . وكل زهرة في شجرة دوميه المترامية فإنها تداعب كل انحناء وكل فراغ في تماثيل آرب . لقد أعلن بول كلي يوماً أن الفنان لا يعمل من الطبيعة ولكنه يخلق موجودات مثلها . . تعيش فيها . . ولقد اتبع آرب هذا التصور الذهني بآمنة . . فقال ببساطة : « إن الفن يجب أن ينمو في الإنسان . . مثلما تنمو وتنضج الفاكهة على الشجرة » وهذه الصورة البسيطة ترمز في الواقع لحياة آرب كلها . وبعد الحرب العالمية الأولى مباشرة قدم آرب الذي كان يعيش في زيورخ

في ذلك الحين ، قدم طلباً إلى الحكومة السويسرية للحصول على الجنسية السويسرية . . وكان على وشك الحصول عليها إلا أنه في اللحظة الأخيرة عارض في الطلب أحد أعضاء اللجنة وكان قد تعرف على أعمال آرب . . وقال عنه إنه رجل شاذ . . وأنه بعد فترة قصيرة سيحتل مكانه المناسب في مستشفى للأمراض العقلية . . وعلى ذلك رفض طلبه .

لكن آرب لم ينته إلى الجنون كما تنبأ هذا الموظف الكبير المشول . . لقد انتشرت أعماله وأحبها الجميع . ولم يحصل على الجنسية السويسرية ولا غيرها من الجنسيات . . وإنما حصل على جنسية العالم كله . . جنسية الإنسان . روضه سليم

روبير بريسون والسينما الجديدة

بريسون « روبير » : سبعة أفلام ونصف ، خصلة طويلة من الشعر الأبيض ، آلاف الممجين ، أمطورة غنضة ، شقة تطل على نهر السين ، عيون زرق ، بيت في الريف ، إرادة قوية ، يدان مسحوبتان دائماً في حركة ثم « صدقة بالتازار » .

وصدقة بالتازار هي آخر أفلام روبير بريسون ؛ لم يعرض الفيلم بعد ولكن طائفة من النقاد ورجال السينما في فرنسا شاهدوه في عرض خاص .

قال عنه جون-لاك جودار : « من سيشاهده ولم تكن لديه فكرة واضحة عن السينما ، سيبهز . . لأن هذا الفيلم هو العالم في ساعة ونصف ساعة ، العالم منذ الطفولة حتى الموت . . »

وقال لوى ماي : « يمكننا أن نؤكد تقدم هذا الفيلم على السينما الحالية ، وأنه يسبق عصره » .

وقالت مارجريت دورا : « أحسست وأنا أشاهد « صدقة بالتازار » أنني في سينما لم توجد من قبل ، سينما تقسم بالكثافة ، هذه الكثافة هي كثافة «كرة» والآن . . ماذا لو وقفنا قليلاً عند « صدقة بالتازار » ؟

إن بريسون ظل يفكر في هذا الفيلم طوال خمسة عشر ربيعاً ؛ لأنه كان يشرع في العمل ثم يتوقف ثم يشرع من جديد ثم يهجر المشروع إلى مشروع آخر غيره ثم يعاود التفكير فيه وهكذا . . إلى أن تفرغ له وفرغ منه بعد أن مارسه طويلاً وعاش فيه بعمق .

وفكرة الفيلم تدور حول «رأس حمار» كتلك التي تزين جدران المعابد والكنائس والكاتدرائيات ، والتي ورد ذكرها بالكتاب المقدس والمهدين القديم والجديد . . ولعل الشكل الجألي لرأس الحمار هو الذي أغرى بريسون فأعطاه دور البطولة ، هذا البطل يمثل الصفاء والبساطة والتمناة والرضا ، بينما تقف في مواجهته نماذج إنسانية مختلفة الألوان ؛ نموذج الكبرياء ونموذج الدناء ، ونموذج البخل ونموذج العنف . . وكلها نماذج تمثل جانب الرذيلة في الإنسان ، وهو الجانب الغالب الذي تقابله فضائل الحيوانات الأليفة منها على الأقل . . حقاً ، فللمحمار عقل وقلب وروح ، ولم يفعل بريسون في فيلمه أكثر من توضيح الجانب الإنساني في الحيوان والجانب الحيواني في الإنسان أو بتعبير آخر إنسانية الحيوان وحيوانية الإنسان، أو بتعبير ثالث الإنسان الحيوان والحيوان الإنسان !

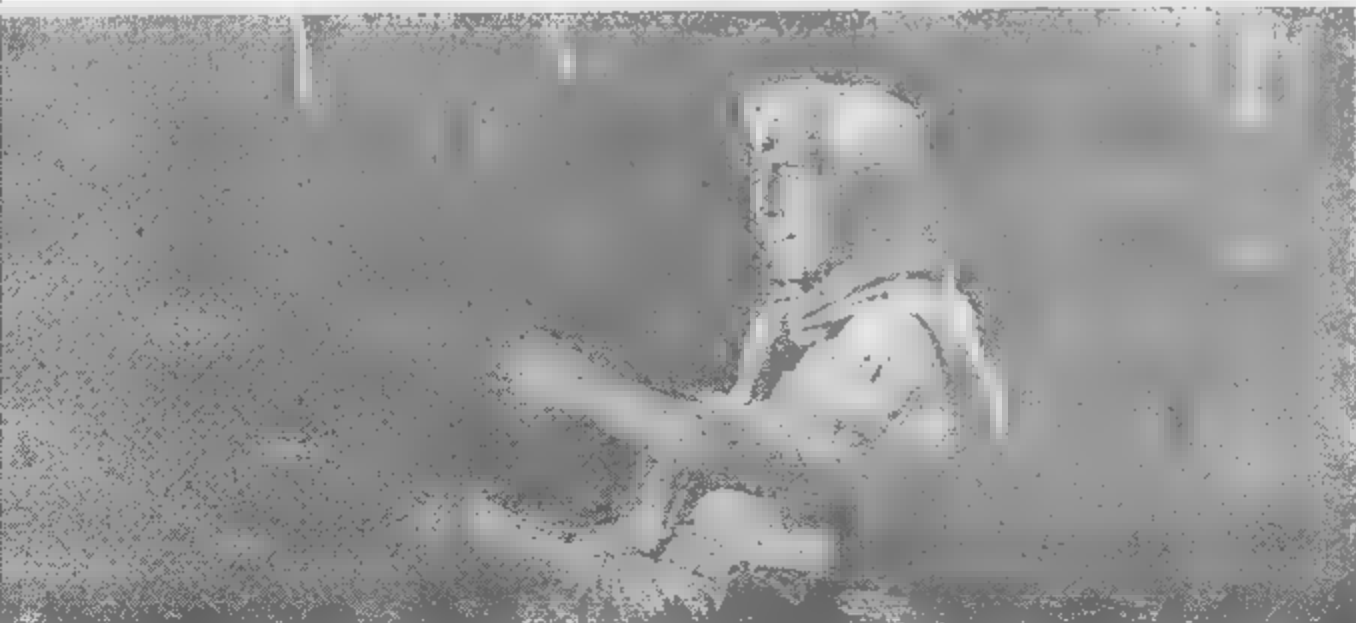
إن رؤيا مثل هذه الرؤيا الغريبة والجريئة معاً لا بد وأن تنبع من صميم الفنان بعيداً عن التأثر المكتسب والانفعال الوفاي المارض . وبريسون كفنان كبير

يخضع هذه الضرورة ، ولكنه يخضعها بدوره فاضاً عليها أبعاد شخصيته ، فرؤيته تنبع من أعماقه وتجربته تتم في ضوء ثقافته وابتكاراته .

ولأنه وضع نفسه في هذا العمل ولأنه صب فيه كل ما عنده من جديد ، جاء الفيلم مختلفاً عن أفلامه السابقة وإن كان خطوة إلى الأمام في نفس الطريق . . هذا الطريق الذي بدأ عام ١٩٣٤ بفيلم «شئون الدولة» والذي يصور في ثلاثة أيام حياة ديكتاتور خيالي ، كان طريقاً مغاراً لوجهته الأولى . فالمصور الناجح روبير بريسون يجد نفسه فجأة بين أموال صديقه رولان بنروز الذي يشجعه على ممارسة حبه الأول : السينما ، وهجر حبه الوهمي : التصوير . . وهكذا جاء إلى السينما مخرباً وكاتباً للسيناريو ومكتشفاً للوجوه الجديدة ومتعمقاً في دراسة الفن السابع خلال الحرب العالمية الثانية . ولكنه أدرك أن السينما كانت تصوير كلاهما ليس فناً وأن الفن وليد اللحظة . . إلا أنه تعلم من التصوير شيئاً هاماً أفاده في السينما ، تعلم أن الأشياء لا توجد في ذاتها بلكن العلاقة بينها هي التي تحقق وجودها .

المخرج الفرنسي

روبير بريسون





مشهد من فيلم « صدقة
بالتأزار » للمخرج
بريسون

رجل المسرح ، من تحطيم الأسوار الشائكة
التي كانت تحاصر السينما في ذلك الوقت
وتسجنها داخل قوقعة الواقعية في الأدب
والتقليدية في الفن !

بعد « ملائكة الخطيئة » وفي الموسم
التالي مباشرة قدم بريسون « نساء غاية
بولونيا » وهو فيلم مأخوذ من رواية
ديدرو « جاك المؤمن بالقدر » (١٧٧٣)
التي تحكي مغامرات جاك الخادم وسيدته
خلال رحلاتهما المتعددة . والمغامرات
ليست هي الأساس في القصة ولكن
التحرر الديني والثواب والعقاب والقضاء
والقدر هي مفاتيح العمل الفني، وهي المدار
الذي تدور فيه الشخصيتان الرئيسيتان
تحكما عبارة تتردد طوال الرواية :
« ما يصيبنا من خير أو شر هنا في الأرض
كتب علينا منذ الأزل هناك في السماء » .
ولأول مرة في تاريخ الأدب نجد
الشعب وقد احتل مكاناً رئيسياً بعد أن
كان يذكر على الهامش، وبعد أن كان
وسيلة لا غاية .

هذا المفهوم الفلسفي للفن كتب
بريسون سيناريو فكرة أوحى إليه بها
بروكبرجيه الأب وعهد إلى جون
جيرودو بكتابة الحوار ثم قام بإخراج
الفيلم الذي أسماه « ملائكة الخطيئة » . .
ولعل هذا العنوان يحيلنا إلى فيلم « الراهبة »
لجاك ريفات عن قصة ديدرو والذي
أحدث دويلاً هائلاً خلال الشهور انقلبية
الماضية بعد أن حكم عليه بالظلام . . فيلم
١٩٤٣ وفيلم ١٩٦٦ كلاهما يتناول
موضوعاً واحداً هو « سقوط الراهبات »
بصفة خاصة و « سقوط رجال الدين »
بوجه عام .

وانغريب بعد ذلك أن يكرم فيلم
بريسون رغم مستواه الفني لا يصل
إلى مستوى فيلم ريفات المحجوب عن النور
برغم ثورة المثقفين والمفكرين، وبرغم
إتقضاء ثلاثة وعشرين عاماً من التقدم
على كتابة الرواية . ربما كان حظ
« ملائكة الخطيئة » أسعد من حظ « الراهبة »
بفضل جهود جيرودو الذي تمكن ، وهو

إن من الظلم بمكان ذكر «الأدب البروليتاري» دون ذكر اسم ديديرو ، بل ووضعه على رأس قائمة «أدباء الشعب» !

وفي عام ١٩٥٠ أخرج بريسون فيلم «مذكرات بستانف» عن قصة لبرنانوس كلفه إخلاصه لروح الكتاب ورفض السيناريو الذي استغرق إعدادة لحساب الاتحاد العام للسينما كاملاً .

وترجع أهمية هذا الفيلم بالنسبة لمهنة بريسون الجديدة إلى رفض النزاع القائم بين التمسك بالممثلين المحترفين ورفض الممثلين الناشئين والوصول إلى حل ارتضاه المخرج الكبير . . هذا الحل هو التعاون مع الممثلين الهواة سواء كانوا من المشاهير أو المبتدئين . فطريقته في الإخراج هي الانطلاق دون التردد بخطة سابقة رغم وجودها ، وطريقته في تحريك الممثلين هي إطلاق العنان لهم حتى يكشفوا عن أعمالهم دون التوقف عند ضروب التقليد والمحاكاة . . إن اختياره لأبطال أفلامه يتم بالطريقة التي يختار بها موضوعات هذه الأفلام . . بالحدس والإحساس الداخلي والإدراك اللاشعوري ، فإذا ما وفق في الاختيار ترك الفرصة للمفاجآت تلعب لعبة النهاية ، أي تقود العمل والعاملين فيه إلى نهاية المطاف ، والعاملون فيه يخضعون فقط لما يسميه بريسون «الإلقاء الأبيض» .

هذه النظرية التي لا يهتم بها رجال المسرح هي عنصر حيوي في السينما، والسينما الجديدة بصفة خاصة . فالأقوال كالأفعال يجب أن تكون «أوتوماتيكية» بعيدة عن التفكير والتعقل ، بعيدة عن الاقتبال والانفعال بحيث تملأ ثلاثة أرباع العمل السينمائي ، ذلك أنها قبل كل شيء تسبح في إيقاع داخلي يفيض بالثقلانية ويفترش أرض الإيحائية بمؤثراتها الموسيقية وتأثيرها النفسي .

وعلى التقيض من كارل ديرير ، نجد بريسون ، فديرير يستخدم طرق

المسرح وأدواته التي يرفضها هو . ويغوص في شخصياته ليستخرج منها دفائنها دون الاهتمام بمظاهرها الخارجية . وديرير يفعل هذا معتمداً على مؤثرات الصوت والحركة وإيماءات الممثلين . وكلها أشياء يهملها بريسون ولا يسمح لها بالمساهمة في جزء من أعماله . . هذا التناقض الحاد بين أسلوب بريسون وأسلوب ديرير يتضح في طريقة تناوله لموضوع جان دارك الذي نفذ كل منهما على الشاشة في فيلم يحمل اسم المجاهدة الفرنسية الشهيدة .

انتهى بريسون من فيلمه عام ١٩٦٢ ولأسباب مالية جاء الفيلم قصيراً بالنسبة لأفلامه الأخرى . وبالإضافة إلى هذه الأسباب يؤكد بريسون أنه تعمد هذا القصر لأن «القضية» في السينما عادة ما تكون باعثة على الملل في صدر الجمهور ، حتى ولو كانت القضية تتعلق بشخصية محبوبة مثل جان دارك .

جاء الفيلم قصيراً ولكنه بدأ محكماً ومخلوفاً ومصوراً في أماكن الأحداث الحقيقية بما أضفى جواً تاريخياً وصادقاً على الفيلم في مضمونه ووضعه في مكان أرفع بالنسبة لفيلم ديرير .

وقبل «جان دارك» بست سنوات وبعد «مذكرات بستانف» بست سنوات أيضاً ، قدم بريسون فيلم «هروب سجين» ، عن ترجمة ذاتية لأندريه دوفيني نشرت بحريفة «الفيجارو الأدبية» عام ١٩٥٦ . . هذه التجربة الشخصية لدوفيني أوحى إلى بريسون بموضوع سيناريو كتبه في الوقت الذي كانت تنشر فيه القصة ، وانتهى متعقباً أن ينتهي نشرها وعندما أطلع دوفيني على السيناريو صاح قائلاً : «كم هو حقيقي» .

وصيحة كهذه تؤكد أن الحقيقة والواقع ليسا شيئاً واحداً ، فبريسون لم يكتف بالحقيقة ولكنه سعى نحو الواقع يستمد منه اكتمال رؤيته الفنية ، عاش في

سجن « مونلوك » داخل زنزانة دوثقي وتردد على فناء السجن وطريق اللورية و برج المراقبة وكل المنطقة المحيطة به ، حتى انتهى إلى حانة أفلعاج مع الشخصية الحقيقية تشبه الاندماج في حالة « تناسخ الأرواح » .

يقول بريسون : « عرفت الأسر والوحدة وكنت أعرف قسوساً ، والتصحيح ! إن مؤلف الفيلم لا يجب أن يكون عازفاً في فرقة موسيقية ولا يجب أن يعيش في الفراغ . . لا بد وأن يكون خالقاً منذ البداية » .

والآن وبعد « صدقة بالتازار » يعود بريسون إلى الصمت ، ولكنه الصمت الحلي ككل مرة ، فهو يفكر في ثلاثة مشروعات في وقت واحد : الأول رواية « أميرة كليف » لأديبة القرن السابع عشر مدام دولافايت ، والثاني « إينياس دولويولا » والثالث « لونسولو والبحيرة » .

أما « أميرة كليف » فقد قام بإخراجها جون دولانوي الذي لم يحترم وجود عقد مع بريسون ينص على تاريخ البدء في العمل وتاريخ الانتهاء منه . والغيب لا يقع كله على دولانوي بقدر ما هو واقع على المنتج الذي وقع المقدم والذي أدانه القضاء وحكم عليه بتعويضات مادية وأدية لصالح بريسون .

وأما « إينياس دولويولا » فقد كلفه المنتج الإيطالي دانيولا بكتابة سيناريو له ، ولكنه عاد وكلف جوليان جرين بكتابة سيناريو آخر وحوار لنفس الفيلم دون أن يعلم بريسون الذي استمر في عمله لمدة عام كامل قضاء في إيطاليا حتى يتمكن من إخراج الفيلم . .

ويبقى المشروع الأخير « لونسولو والبحيرة » . . إن هذا الفيلم لكي يتم تنفيذه لا بد له من أموال طائلة لأنه يحتاج إلى عدد ضخم من الممثلين والحياد كما يحتاج إلى ميزانية خاصة للألوان .

ولذلك فإن الفيلم لا يزال مشروعاً في رأس بريسون دون غيره من رجال السينما .

وعلى العكس من الكثيرين غيره فإن بريسون يهتم بالموسيقى التصويرية ولا يستغنى عنها كعامل مساعد في أفلامه، ولكنه يعتبرها عنصراً هاماً له علاقة وطيدة بالعناصر الأخرى ، بالتصوير والصوت والإضاءة والملابس والماكياج . . بحيث يتم لقاء كل هذه العناصر فوق مائدة المونتاج ، روح الفيلم السينمائي الذي بدونها لا تقوم له حياة .

استعان بريسون في أفلامه الأولى الثلاثة بجون - جاك جرونوالد ثم استخدم موسيقى موزار في فيلم « هروب سجين » وموسيقى لوتل في فيلم « النشال » وموسيقى شوبر في فيلم « صدقة بالتازار » . ويرى بريسون أن الموسيقى تلعب دوراً خطيراً في التعبير السينمائي ، هذا الدور هو خلق الصمت إلى جانب تجسيم الكلام ؛ وقد تولت الموسيقى في فيلم « صدقة بالتازار » الإفصاح عما في عقل وقلب البار الذي يمجز عن الكلام ، كما تولت الإفصاح عن لغة الإنسان المليئة بالوهم والخداع .

هذه هي السينما الجديدة كما يراها روبير بريسون ؛ روبير بريسون الذي يحتل مكاناً متفرداً ومتفرداً في عالم السينما ، كما قال عنه جون كوكشو وشارلي شابلي وبوستور كيتون . . أما هو فيقول عن نفسه : « أنا لا أحس بأني مخرج ولا سينمائي . . اضطررت لتوقف عن ممارسة التصوير ، ووجدت نفسي غارقاً في الفراغ ، فالتجهمت إلى عمل يدوي هائلاً أحس فيه بفرق الهائل » .

سمير محمود

سراب الحرب وسراب السلام

لا بد لنا ونحن نعرض لفيلم « السراب » أن نشير إلى تلك العلاقة بين الشكل والمضمون . فقد يتفق للكاتب أن تستأثر به قضية من قضايا الإنسان وتأخذ في الإلحاح عليه على نحو لا يملك إزاعها إلا أن يصبها في القالب الفني الذي يجيده . ولا شك في أن الكاتب أو الفنان عموماً حر تماماً في اختيار الشكل المناسب لصياغة مضمونه الخاص ، على أن هذه الحرية ليست مطلقة إذا نحن وضعنا في الاعتبار وحدة الشكل والمضمون وأنها كل منهما يتبادل التأثير والتأثر ، وأن قدرة المعالجة الفنية على التأثير في المتلقي إنما تتوقف على مستوى التلاحم بين الشكل والمضمون ، وقدرة هذا الشكل المختار على تجسيد أبعاد المضمون والإضافة إليه وإبرازه وتعميقه في وجدان المتلقي ، أي أن الشكل يفرضه المضمون . .

وفي « السراب » اختار إدوارد ديمتريك المخرج ، وبير ستون كاتب السيناريو ، شكلاً بوليسياً لمعالجة مضمون هام : قضية السلام وتجارة الحرب ، وتعد هذه القضية السبب الأول ، بل والأساس في ذلك الصراع الخطير الناشب بين القوى العالمية بالاستناد إلى السلاح الذري ، فلو أمكن - كما يقال - إنتاج قنبلة ذرية نظيفة أو القضاء على أضرار الإشعاع الذري لتغير وجه الأرض فعلاً . فهل هذا الشكل البوليسي « هو النسيج الطبيعي لهذا المضمون ! ! يجوز ذلك لو أن المسألة تتعلق بمحضرة ذرية على نحو ما - لكن مشكلة الفيلم في الواقع غير ذلك . .

يبدأ الفيلم بدافيد ستولويل (جريجوري بك) وقد فقد الذاكرة وافترق معها كثيراً من صلاته الاجتماعية التي تتصل مباشرة بالسبب الذي أدى إليها . ثم يتطرق الفيلم إلى تفصيلات بوليسية إلى أن يبدأ دافيد في تذكر ماضيه مستعيناً بطبيب نفسي وعجبر سري خاص ، عندئذ ، تبدأ جماعة من الناس يفتشون إلى « الميجور » في

مطارده وتنتهي هذه المطاردة باكتشاف الحقيقة .

فهذا الرجل عالم كيميائي كان يعمل مدرساً للكيمياء في الجامعة ثم عرض عليه رجل يسمى تشارلس كالفين يدير مؤسسة السلام ، أن يعمل لديه في أبحاث كيميائية بقصد التوصل إلى وسيلة لإبطال تأثير الإشعاع الذري ، ويرتبط دافيد ستولويل العالم بكالفين داعية السلام ارتباطاً وثيقاً لسببين : أولهما اشتراكهما في الهدف ، هو الدعوة إلى السلام ، وثانيهما ، أن كالفين انتشل العالم من الفقر ، أعطاه فرصة البحث العلمي لتحقيق آماله من أجل إنقاذ البشرية من الفناء الذري .

ثم يتوصل دافيد فعلاً إلى تحقيق معادلة كيميائية يمكن بمقتضاها أبطال تأثير الإشعاع الذري . فيذهب إلى كالفين في قصره بنيويورك ليعرض عليه نتيجة أبحاثه ، لكنه يتبين أن كالفين داعية السلام قد ألتقى مع كروفورد ، الملقب بالميجور - والذي يدير مؤسسة يونيدين لإنتاج السلاح الذري ، على أن يستغل الأخير اختراع دافيد لإنتاج قنبلة ذرية نظيفة . في هذه اللحظة يكتشف الحقيقة كلها (وهي موضوع الفيلم) ويتبين له بوضوح أن كالفين وكروفورد متعاونان في إنتاج أسلحة الحرب فيصدم صدمة عنيفة في مثله الأعلى ، الذي انهار أمامه انهياراً مهيناً ، لكنه هو ظل متمسكاً مؤمناً بالسلام . بعد ذلك يأخذ معادته ليعرقها وهو واقف بجوار شباك مفتوح فيندفع نحوه كالفين لانتفاذ المعادلة من الاحتراق فيختطفها ، ويندفع من الشباك المفتوح نحو الشارع ساقطاً من الطابق السابع والعشرين . في هذه اللحظة يصاب دافيد بذهول يفقده الذاكرة . ثم ينتهي الفيلم بالقبض على كروفورد بسبب الجريمة التي وقعت في مكتبه .

القضية واضحة تماماً ، فلماذا كل هذا الكلف والدوران ؟ لماذا هذا الشكل البوليسي بالذات ؟ وهل استطاع





لقاء كل شهر

هذا الشكل أن يجسد أبعاد القضية الحقيقية ويردها إلى جنورها الواقعية حتى تكتسب الصدق الدرامي والقادرة على الاقتناع ؟ هل عمق القضية وكثافتها في وجدان المتفرج ؟

امت أظن ذلك لأن بناء السيناريو . كما هو عليه في الفيلم قد وضعنا أمام مشكلتين أساسيتين في الواقع ، رجل فقد الذاكرة ، وعالم - هو نفس الرجل - يرفض أن يسخر علمه ضد الإنسان . . . وكلا الموضوعين رغم ارتباطهما الذكي ، يستلزم مستويين مختلفين من المعالجة الدرامية . . . لكن كاتب السيناريو يقدم كلا الموضوعين في عمل واحد يبدأ بأحدهما وهو الأول ثم قرب النهاية يسير بهما في قواز تام تقريباً . . .

إن المشكلة هنا مردها إلى أن شخصية فاقد الذاكرة لها أبعاد مختلفة عن شخصية العالم الذي يعمل من أجل سلام البشرية ، غير أن السيناريو استهلك جزءاً طويلاً من الفيلم لرسم شخصية رجل فقد الذاكرة . لا يذكر تاريخ ميلاده في قسم البوليس ، ولا يعرف رقم تليفونه ، ولا يذكر طبيعة عمله . يتشير طبيباً نفسياً ثم يتأجر مخبراً سرياً خاصاً ليبحث له عن شخصيته المفقودة ويكشف له عن سر التهيد الذي يلاحقه به رجال « الميجور » . . . في وسط هذا الزحام البوليسي يستفيد السيناريو من ظهور شيلا (ديانا بيكر) صديقة البطل ، مع بداية الفيلم في أن يقدم لنا عن طريقها معلومات عن شخصية دافيد الإنسان فهو عتيد لا يؤمن بالوعود ويرى الحب رباط تعاون مشترك . . . وهذا هو كل ما نعرفه عن شخصيته كإنسان .

هذا الازدواج في المعالجة أخفق السيناريو في إبراز أبعاد شخصية دافيد ستلويل الإنسان في أي بيئة نشأ فيها وأي فكر يؤمن به ، إن رجلاً يقف هذا الموقف من كبار الرأسماليين الأمريكيين الذين يحددون مصائر البشر في بلادهم ، لا بد وأن وراه رصيداً من المعاناة

الطويلة في إطار وجود أيديولوجي خاص ، فلئن كانت هناك بعض إشارات عابرة عن شخصيته كما سبق أن أشرت ، فلقد جاءت على صورة معلومات وليس هذا من الدراما في شيء ، لأن رسم الشخصية يأتي من خلال مواقف متعددة مترابطة في نطاق بناء يتطور تطوراً جدياً ، ولعل شخصية « زوربا » هي في الواقع نموذج لبناء شخصية درامية مقنعة ، فإن كان هذا الضعف في البناء الدرامي يصدق على شخصية دافيد البطل فهو يصدق على شخصية تشارلس كالفين المتظاهر بالدعوة إلى السلام ، فإن هذه الشخصية بسبب الشكل السينمائي للفيلم غدت باهتة تماماً لا نستطيع أن نتعاطف معها أو ضدّها ، حتى أن المشهد الذي يقدم لنا من خلال شاشة التليفزيون ليبن كيف يحتفى المجتمع الأمريكي الرسمى بدهى السلام فقد معظم تأثيره الدرامي بسبب هذا الشكل . وبالمثل شخصية كروفورد تاجر الحروب ، والغريب أن شخصية شيلا وهي بطلة الفيلم لا نعرف عنها أكثر من أنها من العاملين مع كروفورد وصديقة لدافيد ستلويل . لا يمكن إذن لشخصيات مسطحة بلا جنود أو تاريخ مع القضية ذاتها من خلال مشاكل الإنسان في المجتمع ، أن تقتنعا بأن تتعاطف معها أو ضدّها أو أن تبلغ القضية من خلالها أعماق وجداننا على المستوى الدرامي ، ومع ذلك فإن المقدرة الفنية في تنفيذ هذا الفيلم قد بلغت حدّاً من الإتقان أغفى وراه كثيراً من عيوب البناء الدرامي للشخصيات ، وكذلك الازدواج الذكي في معالجة موضوعي الفيلم .

أفاد أدوارد ديمتريك من الإضاءة إفادة جيدة في مشهد السلم أثناء هبوط البطل والبطلة من الطابق السابع والشرين ، فترك للظلام سائداً أثناء الهبوط لتركيز الانتباه على الحوار لأهميته ولم يستغل وجود البطارية إلا لإبراز شيتين هامين : عدم وجود الطابق رقم ١٣ لأهميته في تصوير العقلية الأمريكية ثم إظهار لافتات الأدوار

الموجودة تحت الأرض في لقطات متوسطة ليستفيد منها في التركيز على إبراز التشوه الإدراكي لدى البطل بسبب فقدان الذاكرة . كذلك استفاد من جزو الظلام في شقة تيرتل للإيماء بحجج الضموض والجريمة .

على أن أهم ما يميز به المخرج في هذا الفيلم هو فهمه العميق لدلالات القصة السينمائية . متشلة في إضافته بدءاً « زمنياً لاشعورياً » للقطعة السينمائية من خلال تنابها بأحجام مختلفة : لقطة شاملة ، full shot ، لقطة عامة long shot ، لقطة عامة متوسطة med. long shot ، وأخيراً لقطة متوسطة med. shot .

عند المكتبة يقف البطل يتأمل الكتب ثم يحدث قطع إلى لقطة شاملة لحديقة وأشجار ورجلين يقفان بعيداً بحيث لا يمكن تمييزهما ، ثم نرى نفس تكوين الكادر السابق مرة أخرى في لقطة عامة أقرب قليلاً لكن ما زال هذان الرجلان غير متميزين وذلك أثناء المطاردة ، ويتكرر ظهور هذا التكوين بأحجام تتناقص تدريجياً بقدر ما تتناقص الهوة بين الشهور والاشمور في داخل شخصية البطل ، حتى يستطيع تذكر تفاصيل الحديقة عند الطبيب النفسي ، ثم يعود هذا التكوين فيظهر في لقطة متوسطة نرى فيها البطل وتشارلس كاليفين يتحدثان في موضوع لإبطال تأثير الاشعاع النوى ، وهنا تنمحي الهوة بين الاشعور والشعور تماماً . كذلك استغل اللقطة الشاملة ذات الزاوية المرتفعة التي صور فيها الناس من الطابق السابع والعشرين وهم يبكون كائنات من وجهة نظر تشارلس كاليفين في إضافة بعد حضاري إلى المضمون وإن لم يكن أول من استخدمها لهذا الغرض .

ولئن كان الإخراج قد استطاع درء كثير من عيوب الفيلم درامياً فإن المونتاج قد قام بتصيب كبير في ذلك خاصة في الجزء الأخير ، إذ يتنقل بنا تنقلاً ناعماً سلساً في داخل مشهد ضرب البطل في مكتب كروفورد بين مستويين من



الأحداث : أحدهما يمثل الواقع الفعلي أي الضرب ، والآخر الواقع اللاشعوري الذي يرتفع إلى مستوى الشهور لدى البطل في تذكره لمواقفه مع تشارلس كاليفين . ليس غريباً أن يكون المونتاج على هذا القدر من الإتقان ، فالمخرج ديمتريك بدأ حياته مساعد مونتاج ثم أصبح مونتيراً فيما بعد . لقد كان أداء الممثلين مقنعاً إلى حد كبير ولعل ذلك راجع إلى تفهمهم لطبيعة أدوارهم وكفائاتهم التمثيلية . وفي ظل أن شخصية توكاسل الخبير السري الخاص تعد من أمتع الشخصيات في هذا الفيلم سواء من حيث التمثيل أو البناء الدرامي .

لقد نجح إدوارد ديمتريك في أن يقيم بناء هارمونياً مؤثراً من عناصر الفيلم الفنية كالإخراج والمونتاج والتثيل والإضاءة والموسيقى وغيرها من العناصر الأخرى ، فهو مخرج قدير بحق أسهم منذ زمن بعيد في هذا الفن إسهاماً قيماً وعلى الأخص في فيلمه « تعارض النيران » crossfire ١٩٤٧ ، و « منحوتات يومنا » Donne-nous aujourd'hui (١٩٤٩) وقد تميز هذان الفيلمان بموضوعيهما الجريئين وقوتيهما الدرامية ، لكنه تحلل بعد ذلك عن وجهة نظره الأولى ، وذلك بعد أن استدعى أمام لجنة التحقيق في النشاط المادي لأمريكا (المكارتية) ، ولعل تنكره لفكره الأول لم يفده في شيء أكثر من أنه فقد هيئته بين أصدقائه وفتح له باب الإخراج بعد ذلك .

فهل يعود ديمتريك بهذا الفيلم الآن « السراب » إلى مناهضة الرأسمالية الأمريكية . . وهل هذا الشكل البوليسي مقصود . . وهل صحيح أن فقدان الذاكرة لا يستمر أكثر من يومين ؟

أسئلة يجيب عليها الواقع ولا يجيب عليها السراب !

فتحي فرج



إذرا باوند

يعود إلى بلاده

احتفل العالم الأدبي ببلوغ الشاعر والناقد الأمريكي إذرا لوميس باوند الثمانين من عمره أواخر العام الماضي . وقد ولد باوند عام ١٨٨٥ في « إيدا هو » وذهب إلى الكلية في بنسلفانيا وهاميلتون ليتلقى تعليمه الجامعي ، حيث كان مثالا للفن الريفي الذي لم يعرف حياة المدينة بعد . وعمل باوند بعد حصوله على الماجستير في الأدب الرومانسي محاضراً بالجامعة في كلية « واباش » بكروفورد دزفيل . ولم يطل به العمل هناك فقد استغنت عنه الكلية لاهتمامه الزائد باللغة اللاتينية .

وخادر باوند أمريكا في يناير عام ١٩٠٨ ليقيم بجولة في أسبانيا وإيطاليا وفرنسا ثم سرت هذه الجولة عاماً كاملاً استقر بعده في إنجلترا في أوائل عام ١٩٠٩ . وهناك لفت الأنظار بقلته الحمراء وشعره الأشقر وآرائه المتحررة في الأدب . كما أظهر نشاطاً محسوساً في الكتابة والنقد وجمع حوله مجموعة كبيرة من شبان الأدب . وقد ضمت هذه المجموعة ت . س . إليوت والشاعر والناقد المعروف ، وجيمس جويس الروائي الإنجليزي الكبير مؤلف رواية « يوليوس » والروائي ويند هام لويس ، كما ضمت أيضاً بعض الشعراء التصويريين الأول .

ونشر باوند في لندن ثلاث دواوين وأول كتاب نثرى يكتبه وهو بعنوان « روح الرومانسية » . وكان يعمل مراسلاً أدبياً لمجلة « شعر » التي تصدر في شيكاغو كما كان محرراً لـ « ذي ليتل ريفيو » وهي مجلة أدبية أخرى . ولم يكن أحد في ذلك الوقت يماثل باوند في جرأته عند تقديم الكتاب الجدد ، ولا في إيمانه العميق بذاته وبفرديته .

وقد قدم باوند ت . س . إليوت في قصائده الأولى عام ١٩١٥ وذلك بنشرها في مجلة شعر . وقام أيضاً بتنقيح قصيدة « الأرض الخراب » ، وهي أشهر قصائده ت . س . إليوت على الإطلاق ، وقد اختصر باوند هذه القصيدة إلى النصف ، فأصبحت بالصورة التي نقرأها عليها الآن ، بعد أن كانت ضعف طولها الحالي ؛ وهذا في حد ذاته انتصار كبير في تاريخ الأدب ، فقصيدة « الأرض الخراب » تمثل تطوراً كبيراً في الشعر الإنجليزي الحديث والشعر الأوروبي عامة .

وقد اعترف ت . س . إليوت بفضل باوند على هذه القصيدة فأهداها إلى أستاذه العظيم إذرا باوند .

وعند اندلاع الحرب بين بريطانيا وألمانيا ، وقبل دخول إيطاليا الحرب قام باوند بإلقاء سلسلة من الأحاديث الإذاعية باللغة الإنجليزية دعا فيها للفاشية ، وقد أذاعت الإذاعة الإيطالية هذه الأحاديث وكان من نتيجة هذه الأحاديث أن أتهم بمعاداته لأمريكا وحوكم في « بيزا » وحبس « في قفص من الحديد الشائك حيث عرضوه لأجواء شديدة البرودة وأخرى شديدة الحرارة » . وعلبوه جسماً حتى اختل عقله في النهاية . وبعد ستة أسابيع من التعذيب المستمر لم يحتمل باوند ، فاضطر سجنائه لسره صحته أن ينقلوه إلى خيمة في إحدى المعسكرات . وفي المعسكر بدأ باوند يتردد صحته ويعود إلى حالته الطبيعية . وكتب هناك في هذا المعسكر « أناشيد بيزا » وفيها تلعب الطبيعة المحيطة بالمعسكر دوراً كبيراً . وفي عام ١٩٤٥ نقل باوند بالطائرة إلى واشنطن حيث حوكم هناك وأثبتت المحاكمة أنه « مختل عقلياً » . بعد ذلك بدأ باوند في ترجمة بعض الأعمال الصينية ومنها بعض أعمال كونفوشيوس . فقد كان لباوند بعض الاهتمامات الغريبة في الاقتصاد .

وقد اشتهر باوند بشعره ، وهو شعر يشوبه الغموض الشديد عامة ، ولكنه في بعض القصائد نراه سهلاً للغاية كما في قصيدة « موبل » . وحتى الآن لا يمكن فهم وتفسير بعض من قصائده . ويرى النقاد أن أحسن فترة من فترات عمل باوند الأدبي هي الفترة الوسطى ، ويتميز فيها شعر باوند بالوضوح والسهولة . والواقع أن هذا الوضوح وهذه السهولة لم يصل إليها باوند إلا بعد مجهود كبير ولم يكن ليحققها لولا مهارته الفائقة . وقد بدأ باوند وهو في الثلاثين من عمره يركز في كتابته الشعر على « الأناشيد » ، وهي قصائد متناجاة ظهر بعضها متفرقاً منذ عام ١٩١٩ ، وكثيراً ما يعود إليها باوند يراجع ما كتبه منها وينقحه .

ويقول ت . س . إليوت في مقال له عن إذرا باوند ، نشر في مجلة « دبال » في يناير عام ١٩٢٨ :

« إن الشاعر الذي يخلق لنا إيقاعات جديدة يعنى إحساسنا ويرقيه ، وليس هذا فناً وحسب . لقد كتبت في السنوات الأخيرة الكثير ألحن فيه باوند ، فأنا بسببه لست متأكداً من أن ما أكتبه هو شعري أنا ، فمتى أفرح بشيء كتبه أجد أني متأثر فيه بأشعار كتبها باوند . »
ويقول أيضاً في نفس المقال :

« لقد مكن باوند لشعراء كثيرين غيره ، ومنهم أنا ، من أن يصقلوا ملكتهم الشعرية ، وعلى هذا تقدم بالشعر من خلاله شعراء غيره . » بالإضافة إلى نفسه ؛ ولا أستطيع أن أتخيل أحداً يقرض الشعر في جيلنا هذا أو الجيل الذي يليه دون أن يتحسن شعره بدراسة لباوند .
وإذا قارنا بين شعر باوند وشعر ت . س . إليوت وجدنا أنهما مختلفان بالضرورة . فنحن لا نجد في شعر باوند أى من التعقيدات والتأملات العميقة التي نجدها عند إليوت وخاصة فيما يتعلق بالروح والجسد . ولا نجد أيضاً في شعر باوند الأفكار المسبقة التي نجدها عند إليوت في مجال الأخلاق والدين . فاهتمام باوند الأساسى هو « الفن » والقيم الجمالية .

وقد قدم ت . س . إليوت لمجموعة « قصائد مختارة » من أشعار إزرا باوند ونشرها عام ١٩٢٨ . ويشير إليوت في مقدمته لهذه المجموعة إلى قصيدة « نورلى » معتبراً إياها قصيدة عظيمة للغاية رغم سذاجتها وعدم نضجها . وقارئ هذه القصيدة يشعر بتأثير التجربة ويعنى الإحساس الذي نبهت منه . وهذه القصيدة ميزة تميزها عن غيرها فهي تعكس تشتت الثقافة المصرية ، وعدم وجود اتجاه معين لها ، أو تعبير خاص بها ، أو بعبارة أخرى هي تعبر عن عدم ملائمة الحياة الحديثة لروح الفنان وموقفه المهتز فيها . وهي إلى جانب هذا كله تقدم تجربة قياسية لمرحلة من مراحل الشعر الانجليزى أصبح فيها فشل التقاليد الرومانتيكية وعدم ملائمتها للجو السام واضحاً . والقصيدة أولاً وقبل كل شيء تلخيص لتجربة إنسان ، وهي رغم أنها تحكى تجربة شخصية إلا أن كمالها الفن وسيطرة الشاعر على مادته يحققان لها بعدها واستقلالها عن المؤثرات الشخصية .



وباوند كما قلنا لم يكن شاعرًا فحسب فقد عاش نصف قرن من حياته محاضراً ثم أستاذاً يأخذ بيد الكتاب الشبان حتى يمتدح لهم المجتمع بما يكتبون . ونشاطه في المجالات الأدبية معروف ومتعدد ، ويقول عنه هوداس جريجورى وماريارد أتورنسكا في كتابهما « تاريخ الشعر الأمريكى » :

« إن تأثير باوند يمكن تتبعه خلال أرشيف حسين مجلة « صغيرة » على الأقل كانت تصدر على جانبي الأطلنطى ما بين عامى ١٩١٦ و ١٩٣٩ . »

وقد كان باوند يتبادل الخطابات مع معارفه من الأدباء بكثرة ، وتحتوى خطباته الكثير من آرائه في الأدب عامة وفى الأعمال الأدبية التي ظهرت في هذا الوقت . ومن خلال مراسلات باوند نستطيع أن نخرج بتأريخ الشعر في عصرنا الحديث وبمنهج يضم جميع الشعراء .

ولم يقتصر نشاط إزرا باوند على الأدب بجانبه الشعر والنثر ، بل تعداه إلى ألوان أخرى من الفن كالرسم والنحت وتعدى ذلك كله إلى التأليف الموسيقى . فبعد نهاية الحرب العالمية الأولى ذهب باوند ليحيش في باريس وهناك حاول أن يتعلم فن النحت وفلا بدأ على يد أحد الفنانين الكبار هناك وهو كونستانتين براكوزى . أما بالنسبة للموسيقى فلل جانب وضعه بعض المقطوعات الموسيقية فقد ألف كتاباً عن الموسيقى الأمريكى جورج أنثايل . وبالرغم من أن موسيقى جورج أنثايل ليست مهمة إلا أن ما كتبه باوند عنها كان مهماً . فقد كتب عنها باوند الكثير مركزاً على العلاقة الصعبة بين الكلمات والموسيقى .

وبعد أن قضى باوند ثلاث سنين في باريس شعر بالزحام الأدبى الشديد فيها ورأى أنها مليئة بالكتاب الأمريكىين الشباب الذين لم يثبتوا كفاءتهم الفنية ، وجعله هذا كله يضيغ من الجهد الأدبى في باريس ويقادها إلى رابالو في إيطاليا . ومنها يعود إلى بلاده .

على كمال زغلول

البياني الذي يأخذ ولا يأتي

يعتبر عبد الوهاب البياني من أبرز الشعراء التقدميين ، ورائداً من رواد الشعر الحديث . . . ولم يتجه البياني إلى هذا الشعر لأن شكله استهواه ، بل لأنه وجد فيه أسلوباً جديداً يتمكن خلاله من التعبير عن قضايا عصره ، ومشاكل الإنسان الاجتماعية والنفسية .

وكل ديوان أصدره منذ ديوان « ملائكة وشياطين » يمثل مرحلة تطورية في حياته الفنية لأنه يحرص دائماً على الخلق والابتكار ، فهو ينطلق من الرومانتيكية التي بدأ بها إلى الواقعية ، وذلك لأنه كان قد اصطدم بواقع وطنه المظلم ، وتأثرت نفسه بما رآه من تمزق وضياع واغتراب . وهو في هذا الشعر يصور الحقائق الاجتماعية ممزوجة بانفعاله الشخصي أي تلتقي عنده الذات بالموضوع ، إذا فثورته على الشعر العمودي صدى لما يموج في نفسه من انفعالات وأحاسيس ، وما يعتلي في أعماقه من مشكلات روحية « هي صدى الموقف الوجودي الذي تأثر به الشاعر ذلك الحين فاصطبغت به بعض أشعاره » .

والصورة عند البياني تمثل ركناً أساسياً في شعره إذ يمتد عليها ويعتبرها قاعدة لقصيدته ، وهي نوعان : صورة عريضة أو كما يقول « الدكتور إحسان عباس » صورة يحاول الشاعر أن يجمع فيها وحداتها المتنوعة وتكون غالباً مكانية وتعمد على المنظورات والمسموعات مثل قصيدة « سوق القرية » و « ذكريات الطفولة » و « القرية المملونة » . . . والصورة الأخرى طويلة وهي التي تتناول فرداً أو شعباً يعبر من خلاله عن آلامه

وأحاديثه في خط مستقيم مثل قصيدة « القرصان » و « مسافر بلا حقائب » . ولقد وجد البياني في النوع الثاني ضالته لا سيما الشخصيات القلقة الدائمة الترحال والتنقل والتي تبحث في خلال رحلاتها عن حياة جديدة . . . وتعاطفه مع هذه الشخصيات يرجع إلى أنه من خلالها يستطيع أن يعبر عن نفسه القلقة المغتربة . وفي كثير من قصائده مثل « القرصان » و « مسافر بلا حقائب » تقابلنا هذه الشخصيات السندبادية التي تقطع البحار ليلاً ونهاراً بحثاً عن الاستقرار والاطمئنان ، بحثاً عن حياة جديدة تسود فيها قيم جديدة ، إنها تقضي أيامها في لاهائية السأم والضيق تعاني مصيرها الذي تريد أن تستجليه من خلال رؤيتها الفسيائية للمستقبل ، باحثة عن مكانها تحت السماء محاولة التخلص من التمزق والضياع والحزن العميق .

في داخل نفس تموت بلا رجاء
وأنا وآلاف السنين

مثنائب ، ضجير ، حزين
سأكون ! لا جدوى ، سأبقى دائماً
من لا مكان

لا وجه ، لا تاريخ لي ، من لا مكان . ولم تقتصر الصورة على الإنسان فقط ، بل تمدها الشاعر إلى الطيور ، لأنها تشارك الإنسان كثرة الترحال والترحال والتخليق من آفاق علوية منطلقة ، متممة بالحرية . . . ومن هذه الصورة يجد البياني تجارب جديدة يتمكن من خلالها النفاذ إلى آفاق فكرية أرحب يلتقي فيها الإنسان بأخيه الإنسان .

ويمتاز البياني بقدره فنية وذوق سليم في اختياره للكلمات ذات الدلالات

الفنية المشحونة بالمعاني والتي تساعد على تكوين الصورة . . وهذا ما نفتقده في شعر بعض أقرانه من الشعراء ، وهو يختلف في ذلك مع التصويريين الذين يعملون إلى تجريد المفظة من إيماءاتها ، وحب اليقاي لتكوين شخصيته الفنية يجعله دائم البحث عن طابع يميز لشعر يختلف عن شعر إليوت وينفصل عنه وإن ظل تأثيره يمتد خلال قصائده بطريق غير مباشر .

واليقاي في ديوانه الأخير « الذي يأتي ولا يأتي » يعبر عن نفسه ، فهو يستغل تجربة الحيام ويحملها قاعدة ينطلق منها للتعبير عن آلامه الذاتية وآلام البشرية ، مصوراً عن القلق والبحث وما يوجد في الحياة من متناقضات كما يستمطر السماء لتحبيس ميت الزرع

ويستنجد بالآلهة القديمة لتخصب بوار الأرض . . لتعود إليها الحياة ولتعود إلى الدنيا بكارتها التي افتقدتها بمضاجعتها الملوك :

لو جمعت أجزاء هذي الصورة الممزقة

إذن لقامت بابل المحترقة . .

تنفض من أسباطها الرماد

ورف في الجنائن المعلقة

فراشة وزنبقة

وابتسمت عشتار

وهي على سريرها تداعب القيثارة

وعاد أوزيريس

لأنطقاً أحزان حادي العيس

ونورت في سبأ بلقيس

وعادت البكاره

لهذه الدنيا التي تضامع الملوك والحجارة

لهذه القديسة المملوك

لو جمعت لاندلعت شرارة

في هذه الغياكل المهارة

لزلزلت مقابر الأسمت والحديد

والبنوك

وصاح ديك الفجر في طهران

وولد الإنسان

من زبد البحر ومن قرارة الأمواج

من وجع الأرض ومن تكسر الزجاج .

فاليقاي في هذه القصيدة يجمع أشلاء

الحياة الممزقة التي صورها في الديوان والتي

صور من خلالها القلق والضيق الذين

يقاسى منهما الإنسان . . إنسان هذا العصر

الذي يقتظر البعث الجديد لتدب الحياة

في كل الموات ، في النفوس والأرض

والحقول ، ولقد استخدم لتوصيل هذه

الأفكار صوراً تتابعت بلا تكرار إلا

ما تملبه الضرورة الفنية لتأكيد معنى من

المعاني . كما أنه استعان بالرموز التاريخية

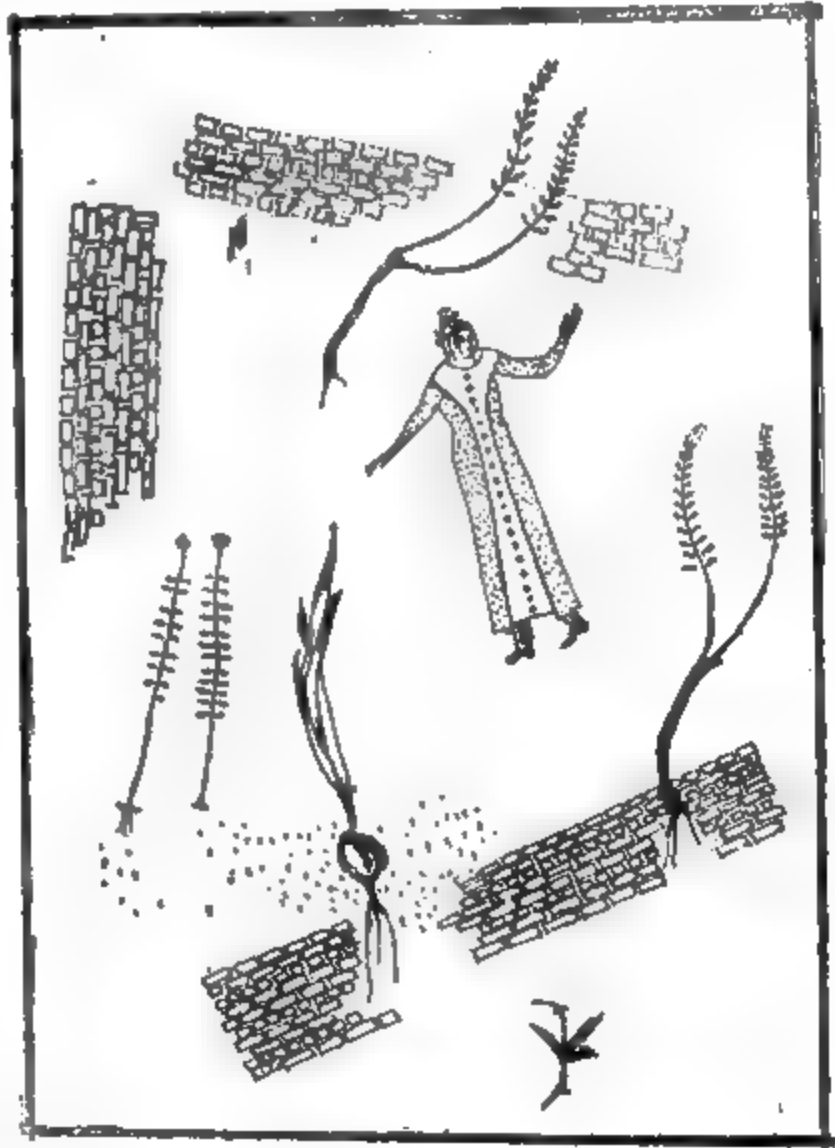
والأساطير القديمة وأسماء المدن ذات

الدلالات والإيحاءات وذلك لميله الشديد

لتركيز ، ومثال ذلك أرم المهاد ،

نيسابور ، بابل ، وعشتار ، بوذا «

أورينوس :



ورغم الصورة القائمة التي عرضها
والمخلقة بالضبابية . . فستبداه والموت
في كل مكان ضرب الحصار يحذر من
الفرار ، ويدعو إلى ثبات الإنسان لأنه من
العار أن يفتر من المعركة ، حيث يتحدد
مصيره وكيانه حتى إذا مات . . فإنه
يموت تتوجه العزة ، ودمه يضيء الطريق
للملاحقين بعده :

معجزة الإنسان أن يموت واقفاً ،
وعينه إلى النجوم
وأنفه مرفوع
إن مات . . أو أودت به حرائق
الأعداء
وأن يضيء الليل وهو يتلقى ضربات
القدر الفشوم
وأن يكون سيد المصير .

فالإنسان لا بد وأن يدافع عن
وجوده . . والبيات هنا أكثر إيجابية إذ
تخلص من نفمة الحزن التي كانت شائعة في
قصائده السابقة . . إنه هنا يدعو الإنسان
إلى النزول إلى المعركة لينتصر على الفلق
والسأم والضياح ، لأن ذلك خير له من
أن يموت منهزماً كالكلب تحت عجلات
العار . وتتردد هذه النفمة خلال الديوان
ليؤكد دعوته ويكرر ندائه .

ورؤية الشاعر للمستقبل ينبعث منها
الأمل والتفاؤل ، فهو ينتظر في إصرار أن

يولد النور من الظلام ، وأن تدب الحياة
بعد الجذب ، وأن يخلق من هذا العيب
شيئاً جديداً معقولاً :

الوجه والقفا طوى العملة القديمة
توهجا ، وولد الإنسان من جديد
شجيرة من خلل الرماد والجايذ
مزهرة ، وصيحة أطلقها وليد
الزمن الفصائح في تراحم الأصداد
يخلق عن كاهله عباءة الرماد

والبيات في خلال رحلته يريد أن
ينطلق من دائرته المحدودة إلى آفاق أوسع
باحثاً عن معنى جديد لهذا العيب الذي يراه
يطبق على الإنسان حتى يكاد يقتله . .
يريد أن يمزق قناع التهريج لتبدو الحقيقة
واضحة . . ولا بد أن يذوب كل مسخ
في هذه الحياة . . فهو يرى أنه من المهم
الآن على الإنسان في هذا العصر ، أن يختار ،
أن يقبض الريح ويدور الأصفار ، وعليه
أن يبحث عن معنى وراء عيب الحياة . .
لأن الحياة في هذه الدائرة المخلقة انتحار
وفناء للإنسانية .

والبيات في هذا الديوان يضيف جهداً
فنياً جديداً يعنى به تجربته ويرفع بقصيته
إلى المستوى الإنساني الذي تلتقي عنده
مشاعر بني الإنسان .

إبراهيم سميحان

الليلة

نضحك

مع ميخائيل رومان

وأنت قد تضحك وقد لا تضحك .
ولكنك على أي الأحوال لا بد تبحث بين
صفحات المسرحية عن وعد ميخائيل
رومان بالضحك الذي مناك به هذه
الليلة . . وحينئذ ستكتشف بعد نهاية
المسرحية أنك لم تجد - ربما - ولا
ابتسامة واحدة . ولربما تعود مرة أخرى
وتتصفح المسرحية من جديد وأنت أكثر
عصية وأكثر تصميماً على البحث عن
الضحك . وعبثاً تحاول . وهنا تعلو
المسرحية ، وشيء من الحجل يسرى في

أوصالك نتيجة هذا المقلب الذي لا شك
ستحس أنك شربته - هذا إذا كنت من
يبحثون عن الضحك بوجه عام . أما إذا
كنت من لا يمتنعهم هذا الأمر كثيراً فلا شك
ستأوى شفتيك امتعاضاً وفي ذهنك خاطر
ملح يقول : نضحك على ماذا ؟ !
والحكاية ليست حكاية الضحك ،
الآن على الأقل . إنما هي حكاية المؤلف
نفسه وحكاية المسرحية . أما المؤلف
فأنتم لا شك تتذكرونه ، إنه ميخائيل
رومان مؤلف مسرحيتي : « الدخان »

التي عرضها المسرح القوي منذ أربع سنوات تقريباً ، و « الحصاد » التي عرضها مسرح الحكيم في الموسم قبل الماضي . ولقد أثارت مسرحية الدخان كلاماً وحديثاً بين النقاد والجمهور على السواء ، قال البعض إنها ليست مسرحية على الإطلاق ، وقال البعض الآخر إنها صدق صاحب لأنفاس الكاتب الأمريكي آرثر ميلر ، وتساءل البعض الثالث قائلاً : ما هذا الشيء الذي اسمه الدخان ؟ ورغم أن الإجابة على هذا السؤال ظلت معلقة في الأذهان حتى الآن ، إلا أن الأكثر تعلقاً بالأذهان من ذلك هو ما أثارته « الدخان » من « دخان » في سماء مسرحنا ، وعلى التحديد موضوعها الذي كان غريباً ككل الغريبة عن الوجدان « المصري » الأصيل . فقد كانت تعرض لشاب مثقف يقوم بينه وبين الآلة صراع مر ، حيث تحدث الآلة في حياته منذ أن عين كاتباً على الآلة الكاتبة بإحدى المصالح . وخلال صراعه ضد الآلة يفقد الهدف ويسوق الضياع إلى إدمان المخدرات ، وحينما تنسحق شخصيته تماماً يفيق على حطام نفسه ويقرر « ! » أنه : « لازم ألاق هدف » ، حلاق هدف « ثم تنتهي المسرحية ونحن لم نعرف بعد إذا كان قد وجد الهدف أم أنه ما يزال حتى الآن يبحث عنه . ولكن أغلب الفن أنه لن يجده لأنه لم يكن هناك أية دلائل موضوعية تشير إلى ذلك . وبقدر ما أثارته الدخان من دخان بقدر ما أثارته الحصاد » من صمت انتفض حتى في الكلمات التي كتبت عنها . وقد يكون ذلك راجعاً إلى أن المسرحية تناولت قضية معاصرة هي قضية اندماج الفكر والفن والأدب في « العمل » بمعنى أن يكون لكل منهم دور إيجابي في الحركة السياسية : الأمر الذي لمس رأس « للعمل » في حياة بعض الشخصيات الموجودة في الواقع الخارجي للمسرحية ، والتي كان من الواضح أنها

ذات صدق في المسرحية أو في أعماق المؤلف أثناء كتابته لها . وإذا كان المؤلف في حصاره قد اقترب من الوجدان المصري المعاصر . إلا أن القضية الأثيرية لديه وهي قضية تفكك المثقفين وتحلل وجدانهم بإزاء إحساسهم بقهر معين أو وقوعهم تحت ضغط ما ، أقول إن هذه القضية لم تحل منها مسرحية الحصاد وكذلك لم تحل منها مسرحية « الوافد » القصيرة الملحقة بمسرحية « الليلة تضحك » وربما تكون الليلة تضحك هي الوحيدة من بين مسرحياته التي ينحو فيها المؤلف منحى يختلف عما ألفناه عليه في عمليه السابقين وعمله الجديد القصير . إنه في الليلة تضحك لا يختار أبطاله من المثقفين وأزماتهم الشهيرة وإنما يلجأ إلى التاريخ الأسطوري ليستلهم منه موضوعاً عصرياً . وبالتحديد قصة شهر زاد والسلطان ، قصة السجين الذهبي الذي أودع السلطان فيه شهر زاد والذي تمرد هو عليه وتوق إلى الحرية حتى ولو كانت بلا ثياب ولا جوارى ولا حل - والسلطان نفسه قد مل سجن القصر ، بل والحياة كلها . وحينما يتمرد هو الآخر على هذا السجين يصطدم تمرده بتمرد زوجته ويصبح كل منهما سجين رغبة الآخر . فالسلطان لا يريد شهر زاد الخروج عن القصر ولو للحظة واحدة خوفاً من المجهول الذي قد يؤثر على كرامته وشرفه بسبب جهلها الصارخ . وكذلك شهر زاد تنفجر أخيراً ولا تريد له الخروج من القصر خوفاً من الأعباء وزرئته . وفي هذا السجين الجديد يشاهد السلطان قصة الخسوبة مع الحرية تمثل أمامه .

مسرحية تدور داخل المسرحية يقوم بها رطل من حاشية القصر ويشارك في أداء أدوارها حتى شهر زاد نفسها وحتى السلطان نفسه رغم وضعه كمتفرج ، فقد كان في مجلسه يتفرج تفرجاً لإيجابياً إذ هو يتفاعل مع كل ما يدور أمامه . الزوج الذي اشترى حرية زوجته وزلف



لقاء كل شهر

لسانه بلفظة الطلاق فا درى إلا والطلاق حقيقة واقعة وزوجته في حضن شخص آخر أعطاهما العاطفة فأعطته كل شيء . . . والمؤلف يركز على «ثيمة» أساسية في المسرحية وهي أن الإنسان يمكن أن يخطئ خطأ فيظل طول عمره يدفع ثمنه ، ابتداء من السلطان حتى الزوج في المسرحية داخل المسرحية . والسلطان وشهر زاد شخصيتان قاريختان مشهورتان إلا أن المؤلف يزوج بهما في الأيام الحاضرة ويزوج بالأيام الحاضرة في حياتهما بطريقة تمسكية واضحة . وترد على لسانيهما كلمات تتحدث عن التلفزيون والراديو والتليفون والثلاجة وما إلى ذلك من طفرات الحضارة الحديثة . . . لعل المؤلف بذلك يشير إلى أن معطيات الحضارة هذه بقدر ما خدمت الإنسان بقدر ما أضدت عاطفته . أو لعلها فكرة الآلية التي دأب المؤلف على مهاجمتها دائماً وحل خلق نوع من الصراع بينها وبين أبطاله . بدليل أن الزوجة - أو شهر زاد - في المسرحية داخل المسرحية ما تكاد تصدق أنها ودعت حياة زوجها بما فيها من آية تسحق شخصيتها ، حتى تنطلق مع الشاب علاء ابن الأرض الحضراء والفأس والصل . وإلى جانب ذلك ترى المؤلف يدين أجهزة الحكم في السلطنة عن طريق القضاء والخير القانوني الذي يشبه المفساد طالع آكل نازل آكل من دم الناس وأصحابهم ، والقانون الذي وضع لا شيء إلا التحايل على الضعفاء . . . وإنه لقانون لا يترف بالمواطف الإنسانية ولا بالروابط المضمومة ، بل إنه يحطم كل هذه العلاقات تحتستار حماية الحقوق .

والمسرحية محشوة بالكلام ، ما بين حوار وإرشادات مسرحية . والحوار في المسرحية ندرتك لأول وهلة أنه هو المنفذ الوحيد في يد المؤلف ليقول لنا من خلاله كل صغيرة وكبيرة . وهو حوار في مستوى واحد تقريباً لا يمكن أن نقوله شخصيات بعينها . إنه كلام المؤلف

نفسه . وهو كلام أفسدت قراءات المؤلف الكثيرة وتأثره بمديد من المذاهب المسرحية وعلى الأخص موجة مسرح العبث التي يتميز حوارها بالخلط بين المعاني والأشياء ، وهي طريقة قد تتواءم مع الفكرة العبثية حيث يشمل العبث كل عناصر العمل الفني شكلاً ومضموناً . ولكنها عند مؤلفنا تبدو شاذة أحياناً ممقدة أحياناً أخرى مثيرة للغرابة في أغلب الأحيان . هذا إلى جانب الخدلة في اختيار الكلمات التي لا تعبر عن شيء نابض حيث تبعد بها إنشائها المسرفة عن الموضوعية . وأول خاطر يتبادر إلى الفهن أثناء قراءة هذه المسرحية أن المؤلف كتبها مشهداً مشهداً على حدة وكل مشهد منفصل عن الآخر مستقل بذاته ، ثم جمعها في النهاية وأجهد نفسه ليصق المشهد بالشهد محاولاً أن تبدو المشاهد وكأنها تنساب من داخل بعضها ، وإن كان واضحاً أن كلمات الربط في الإرشادات المسرحية «موضوعية» بشكل احتيالي . ويهين المؤلف مسرحيته بإرشادات تبليغ الصفحات أحياناً ، يشرح فيها رقصات وإيقاعات يفرض عليها معاني بعينها ويطلبها بأن تؤديها لكي تتفق مع مضمون المسرحية .

فإذا انتقلنا إلى مسرحية الوافد وجدنا المؤلف يعود إلى موضوعه الأثير وهو صراع المثقفين ضد الآلة . وهو يصور لنا واقعاً وفد على مكان ما هو على التحديد لوكائنة ميخائيل رومان وطلب طعاماً يرد به جوعه الوحشي ففوجئ بأنه لا طعام فيها إلا لمن هم - معهم - في اللوكائنة . والغريب أنه يكتشف أن كل القائم على الأمر في تلك اللوكائنة كانوا من زملاء كفاحه السياسي وشركاء قضيته الاجتماعية التي شغلهم فترة طويلة من الزمن .

وشخصية الوافد كما رسمها المؤلف شخصية غريبة لا ملايح لها ، أعني لا ملايح اجتماعية محددة ، أو بمعنى أدق

ليس شخصية من لحم ودم بقدر ما هو مجموعة من العبارات والاحتجاجات ، والاستنكاكات ضد النظام الدقيق الذي فرضه وضع اللوكاندة على عملاتها . ويشير المؤلف باللوكاندة هذه إلى أى تنظيم اجتماعى صارم من شأنه الاحتفاظ لكل ذى حق بحقه فقط دون فائض أيا كان لقادم غريب مجهول . ومن هنا تقع فى بلبلة شديدة ، فلا نحن مع الوافد ولا نحن ضده . كما لا نجد أنفسنا مع أولى الأمر فى اللوكاندة ولا نجد أنفسنا ضدهم . أولا لأنها لوكاندة غريبة ككل الغريبة تتعامل بالضبط على الأضرار والضبط على الأضرار يعنى فى نظر المؤلف انتفاء العلاقات الإنسانية - وتشبه فى تكوينها ونظامها نظام المصائب . وثانياً لأن شخصية الوافد لم تتعرف على أى منا خلاصاً وصحيح أن هناك من استحوها من بين الأصدقاء ولكنى كنت ألح خلف امتداحهم لها موقفاً إنسانياً من موقف الوافد كرجل جائع فقط ، ونحن مجتمع نتعاطف تعاطفاً شديداً مع أى جائع أيا

كانت شخصيته وأيا كان تفكيره . وقد يكون المؤلف على حق فى جعل الوافد يرفض التعامل بالأزرار ويأخذ موقفاً من آلية الحياة التى فرضتها عليها الحضارة - ولكن إلى أى مدى ينطبق هذا على حياتنا الآن ؟ إننا لم نصل بعد إلى هذه الدرجة من الآلية . وحتى إذا كنا - افتراضاً - فى طريقنا إليها فإذا كان يضير المؤلف لو استخدم موقفاً أقرب إلى الوجدان المصرى بدلاً من هذا الموقف الذى يبدو كأنه صدى لأفكار أوروبية بعيدة ؟ إنه لو فعل لكان ذا تأثير فعال ولقام بدوره كما يتنى .

ومن الملاحظ على مسرحيات المؤلف حمواً أنها تفتقر إلى الإنسياب الفنى الثرى . وإنما تبدو مرسومة بالقلم والمسطرة . وإذا كان الفن يكتب بالإحساس فإن مسرحيات المؤلف تكتب بالمقل مع اليقظة الشديدة جداً . وفى تقديري أن اليقظة إذا زادت عن حدها تفسد الفن وتجعله أقرب إلى الرياضيات .

خيرى شلبي



دأبت دار « الآداب » الليبروتية على تبنى المواهب الشابة فى مختلف الأقاليم العربية ، وهى لا تقف عند فتح صفحات مجلتها أمام الشبيبة الشاعرة ، الناقدة ، القاصة ، بل تمتد إلى هذا النطاق إلى نشر كتابها الأول . وقد فضجت ديزى الأمير على صفحات مجلة الآداب ، وتميز إنتاجها الأخير بالتموضى حتى عجز البعض عن فهم بعض إنتاجها ، وجرم هذا المعجز إلى مهاجمتها . ولكن ديزى الأمير تصدق مع نفسها حينما تختار الإغراب للتعبير عن الإغراب . . غربة الأجنبي بعيداً عن وطنه ، وغربة الوطنى فى صميم بلده ، فلا يجب أن نربى عليها التموضى وقد اقتضته ضرورة فنية . وإذا كان ثمة

تقصير فهو من جانب الحركة النقدية فى بلادنا ، فلى عاتق النقد تقع مهمة تفسير هذه التجارب الثرية ، أو كما قال الناقد الأمريكى ستانلى هايمن : « عندما نتسع الهوة بين الأدب الجلى وذوق جمهور القراء ، يصبح ذلك الجزء من وظيفة الناقد ، الذى يقتضيه أن يكون همزة الوصل بين العمل الفاضل أو الصعب ، وبين القارئ » . وعلى كل حال فهذه المجموعة - فى أغلبها - تنتم فيما نرى بالوضوح ، وإن « تركت لمن يحبون النوص فيما هو أبعد من المظهر الخارجى أن يتغلوا من السطح إلى عمق آخر » كما قالت صاحبة المقدمة الكاتبة سيرة عزام .

ديزى الأمير وبلدها البعيد

ويلاحظ أن الكاتبة تخرج بأبطالها إلى الشارع ، وكذلك يكثر حديثها عنه وعن المارة . وقد يظن أن « الشارع والمارة » يقومان بدور ثانوي ، ولكنهما في الحقيقة يشاركان في البطولة . لأنهما - حتى عند الإشارات العابرة في بعض القصص - يبران عن الانفصام الذي يعيشه الفرد والآخرين ؛ بالإضافة إلى معان قد تنفرد بها قصة عن أخرى ، فالإشارة الخاطفة إلى المارة في قصة « دفء » تدل بلمحة ذكية على رضا الموظفة التي زج بها في سيارة المدير ، وإلا فقيم تقاعسها عن الاستجداء بالمارة ! ويلاحظ - ثانياً - أن جل شخصياتها من النساء ، فخلال ثلاث عشرة قصة لم نعد للبطولة الرجل إلا في قصتين . وقد ذكر في

هذا الموقف بإنتاج يوسف إدريس الأول حين كنا نفتقد العنصر النسائي في أغلبه ، وليس هذا موقفاً ضد الرجل أو المرأة ، فليس ثمة تعصب جنسي أو نوعي - بمبارة أخرى - بل لأن كلا الطرفين أقدر على فهم مشاكل الإنسان ، من خلال تجاربه وقدرته على فهم أقرانه وشؤونهم الصغيرة وقد استطاعت ديزي في أكثر من مرة أن تبلور هذه المشاكل من خلال تلك الشئون الصغيرة ، كالعضلة أو العضلتين اللتين برزتا في ساق الفتاة عندما ليست حذاء ذا كعب عال ، واهتمامها بهذه الظاهرة اهتماماً أفقدها كل اهتمام آخر « العضلة » بل العضلتين . والملاحظة الثالثة أن كاتبة هذه المجموعة ذات عاطفة جياشة ، وإذا كان هناك ما نصطلح على تسميته « بالأدب المكشوف » فميراً عن أدب الجنس ، فإننا نطلق على أدب ديزي الأمير إصطلاح « الأدب الواله » و « أدب الوله » .. فحبها حب واثق ، وثوقها إلى السعادة توثق واثق . وليس هذا التعبير من عندنا ولا هو من باب الخدعة ، فقد رددت الكاتبة كلمة « الوله » في مناسبات عدة ، ليس عشقاً للفظ في ذاته - فقد يحسن الكاتب حينئذ عفوياً إلى لفظ معين يتردد في كتاباته بطريقة ملفتة - بقدر ما هو تعبير عن حالتها العاطفية .. ونفسيها الصافية التي وسعت العالم كله ، وافتقادها للحب الكبير (الحب الكبير) .. والبلد البعيد الذي تحب .

أما هذا البلد .. البلد البعيد الذي تحب ، فبلد تسوده السعادة . والمادة عندما تمنى الزاهم والتعاطف والود والاطمئنان .. ولقد فتشت عن هذا البلد فلم تجده .. لم تجد غير الوحشة والأناية والرياء .. الملل والرتابة (شيء جديد) والشك المنفص (قرع الطبول) والتضليل (مشيئة الله) . ومع ذلك فالناس عندنا يتظاهرون بالسعادة ولا يتصارحون ، بل يلفظون من مجتمعاتهم من تصرح بتعاسيها ، فتتوه الفتاة بحثاً عن صدر صديق تبتثي شكواها (السجادة الصغيرة) ،



وتحوت أخرى عائداً لرقصها زواجاً
يتعارض مع كبرياتها (صلاة المائدة)
.. ربما تكن السعادة في الماضي ، ولكن
الماضي لا يعود ، فتمود من رحلتها غاوية
النفس تمزق الصورة التي جمدت لمدة
لحظات (المرحلة الرابعة) . ونجد بطل
« اجازة مرضية » يقف أمام الآثار
منقبضاً منقبض العينين ولسانه يردد :
« ليبدأ الناس عهداً جديداً .. لتنته
أكتوبة الماضي » .. وماذا عن السعادة
في العالم الآخر ، ماذا عن جنات النخيل
والأصنام في العالم الآخر ، معتقدات
صدمتها ، وخرجت من الصدمة باكية
صارخة : « لن أصل معكم بعد الآن ..
لن أصل .. » (صلاة المائدة) .. ليس
أمامها إذن غير الهجرة إلى بلاد بعيدة ..
بلاد يقال عنها سعيدة ، حيث لا يحمل
الفرد كل مشاكل المنطقة حل كاهله ..
حيث لا يحمل نفساً غير نفسه . ولكنها
لا تجد غير الأثنية والضباب (« ضباب »
و « رسالة إلى جدي ») . فالبعد في هذا
البلد ليس ببعداً مكانياً ، إنه بعد زمني
فقط . وستحقق العدالة هنا .. على
أرضنا . دون انتظار لها في عوالم بعيدة ..
أو بلاد يقال عنها سعيدة .

المجموعة كلها نداء لهذا البلد السعيد ..
البيد ، كل حرف فيها يسمى بتلقائية
تارة ، وبوعي كامل أخرى الوصول إلى
الجنة ، فكان من الطبيعي أن ترصع بلفظة
السعادة ومشتقاتها ؛ وتظهر حق في أسماء
الشخص كالصغير سمون بن أبي سعيد
وأخيه سعيد في « حكاية إريق الزيت » .
وإذا كانت المجموعة تكاد تقترب من
مستوى واحد في النضج ، فإن « حكاية
إريق الزيت » تقف كالحسن النشار وسط
سيمفونية حزينة . فهذه القصة من النوع
الأخلاق الذي يمنح إلى الوعظ والإرشاد ،
وهي ها تحاول نفى طبقة الحب لا من
خلال الأحداث ، وإنما بتقرير أشبه
بمقارير المباحث العامة ، تتبجح فيه
الشخص بعد فترة زمنية بعيدة ، بعد أن
تركوا مرحلة التحصيل التي وقعت فيها

أحداث القصة ، وخطوا خطوات واسعة
في الحياة . فزى سعيد الفقير مديراً عاماً ،
والفقير الآخر الذي اعتبرت زميلتها حبه
إهانة لها صاحب ورئيس تحرير جريدة ،
والحب الآخر شاعراً سياسياً كبيراً . وهي
تنجح في هذا التقرير تنجح المصلحين
الاجتماعيين في البلاد الرأسمالية ، فبعقلية
برجوازية صغيرة تحاول نفى طبقة
الحب .. لا للمشاركة في المواطن ..
في الأخوة الإنسانية بصفة عامة ، وإنما
لأن الفقير الذي تلفظه قد يصبح غنياً أو
ذا مركز . ورغم هذه النظرة للانسانية
فن المؤكد أنها تحسب قصتها إنسانية ،
ورغم العقلية البرجوازية الغيبية التي تناولتها
بها فأنسبها الثورة على الطبقة الاقتصادية .
وإذا كان « التقرير النهائي الإبلاغي »
ليس من الفن ، فما زال يقع في إساره
بعض كتابنا عند افتقاد الخاتمة ، ظناً ،
أو يقيناً . ظناً كظن يوسف إدريس
في قصة « الحرام » التي ختمها بتقرير
- كانت في غنى عنه - عن حالة
« الرحيلة » بعد قوانين الإصلاح الزراعي
ويقيناً كما في هذه القصة القصيرة .

وثالث عيوب هذه القصة القصيرة
هو الانقسام الزمني البعيد ، فهو - في
اعتقادنا - يتأشى مع طيبة القصة
لا الأقصوصة ، وبخاصة عندما لا تتصل
أحداث المرحلة الثانية بأحداث المرحلة
الأولى : لا بسبب واه ، لا سبب قوى
واضح مطور للحدث كما في قصة « العضلة
.. بل العضلتين » . ونحسب أن هذه
القصة كتبت في فترة مبكرة من حياتها
الفنية ، بعدما نمت فكانت ديزي الأمير
صاحبة هذه المجموعة الرقيقة الحزينة .

والحزن سمة عامة لقصص هذه
المجموعة ؛ حتى جعلها تبدو مملوطة حزينة
كحبال الحزن الطويل ، بيد أنه ليس
حزناً ساذجاً فقيراً ، بل هو حزن
« وجودي » عميق ، تبدو معه الكلمات
وكأنها ترابط في جمل تطول وتمتد في
مثابة هادئة رزينة ، لتصل إلى هذا
البلد البعيد الذي تحب .

محمد عبد الرازق

ندوة القراء

دعوة إلى النقد :

إن مجلة الفكر المعاصر إذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لاطلاق الفكر الجديد ومحطة لتوليد الرأي الحر ، إنما تؤمن بفاعلية الكلمة الناقدة إيمانها بعلمية الرأي ومسئولية الكلمة . فإذا كان الفكر علامة على وجود الأمة فالنقد عامل من عوامل إحيائها . ولذلك فجلتنا إذ تدعو كتابها أن يفكروا بكل حق وملائمة تدعو قرائها أيضاً أن يطالعوها بصوت عال وأن يملقوا عليها بكلمات النقد ، فمتدنا أن كلمات النقد التنظيف دهامات تساعدنا على تأصيل الجذور ، ولبنات تمكثنا من الملو بالبناء .
ونحن إذ نفتتح هذا الباب النقدي على مصراعيه ليلتقي فيه القارئ بالكتاب ، نرجو أن يكون هذا اللقاء لقاء حوار لا لقاء درس ، وأن يكون لحساب - لا على حساب - قضايا الفكر المعاصر وإنسان القرن العشرين . . .

المحلية والعالمية هل هي قضية ؟

بقرية أو مدينته ، ثم بمحافظته ثم بوطنه العام ثم بالأوطان التي تشارك وطنه العام ، ثم بعد ذلك بالوجود العام بالأسباب التي يشارك فيها وطنه العام هذا الوجود العام .

والطفل حين وصل مع حبله بأبويه وآله حبله بحبله كانت في نفسه مع هذا الوصل أمور رآها في حبله تشارك تلك التي رآها في أبويه وآله . وهذا التقارب الذي بين البيت والحي نجد مثله في جميع المراحل التي يتدرج فيها هذا الوصل من القرية إلى المدينة إلى المحافظة إلى الوطن العام ثم إلى الأوطان التي تشارك وطنه العام ، لأنها كلها تجتمع في أمور واحدة مع تفاوت لا يغير من جوهرها .

وهذه الأمور أولها اللغة - لاشك في ذلك - لأنها يجرمها الموسيقى النغمة الأولى التي تثير الانتباه الأول ، ثم هي بمفهومها النداء الأول الذي يحرك الألسن ، ثم هي حين تبليغ أن تكون حديثاً مناط الجماعة التي حرص الإنسان عليها بنظرته الأولى كي يؤمن وجوده .

تصورى للفتين أنهما دالتان لها مدلولان . أولهما معنى الوجود بمعناه الخاص ، وثانيتهما معنى الوجود بمعناه العام واللفظتان بمدلوليهما هذين يفترقان في أشياء ويجمعان في أشياء وهذا الافتراق وذاك الاجتماع من طبيعة الحياة . فالتناس ينشئون على التضام أول ما ينشئون سبيلهم واحدة ، ثم إذا هذه السبيل الواحدة سبل متشعبة ، وإذا هذا التضام إلى تفرقة ، وإذا البيئة بينات ، وإذا الوجود الخاص قد استحال إلى وجود عام .
والطفل حين يولد تحتضنه بيئة خاصة هي الأسرة ، وفي هذا الوجود الخاص يعيش لا يعرف وجوها بعينها وإلا مكانا بعينه بصوره ومظاهره ، وإذا ما شب عن الطوق شيئاً اتسعت حدود هذا الوجود الخاص بين يديه وانضاف إليه جديد لا يذير كثيراً ذلك القديم الذي ألفه . وكلما قوى على الحركة انفسحت دائرة وجوده الخاص تضم جديداً يجانس قديماً أو بخلافه شيئاً ، إذ قل أن تختلف هذه البيئات الأولى في كثير . وهكذا ينشأ الطفل موصولاً بوأديه وآله ، ثم بحبله ثم

أعوام بل هي خلاصة تلك التجارب الطويلة التي نشأت مع تلك البيئة منذ أن وجدت تلك البيئة . وكم من تجارب جاءت في إثر تجارب تمخضت كلها عن عادات وتقاليد وآداب وفنون وحضارة ذات طابع متميز ولغة لها خصائصها المستمدة من هذا كله . وهذه البيئة بمظاهرها هذه كلها التي تجتمع عليها أمة تدين بها هي المحلّة الروحية التي أعنيها .

وكما عاشت الأمة أفصح صدراً لتلقى ، وأقدر فكراً على التشكيل ، وأصلب عوداً أمام الجلائحات ، عاشت لها محليتها الروحية تنمو ولا تتبدل ، وتتطور ولا تتحول ، وعاشت بماضيها في حاضرها . وكان لها لون يدل على صيغتها ، وكان لها من هذه الصيغة محلية روحية تتميز بها وتفرض بها وجودها .

والأم التي تضيق صدرها بالتلقى ، وتضعف فكراً عن التشكيل . وتلين عوداً أمام الجلائحات سرعان ما تفقد مظاهرها الموروثة . وأعني بها محليتها الروحية ، وتشيع في غيرها وتغمر كيانها المتميز لتدخل في كيان آخر غير كيانها وتنطبع بطابع أخرى ليست من طباعها .

وكل وجود خاص نفتقده نفقد بفقدته عنصراً من عناصر التنوع التي هو ضرورة من ضرورات الحياة ، وبلمرة كان من الممكن أن تمتد لها جلور ويستوى لها سوق وتنتشر عنها فروع وتفتح عليها أزهار وثمار .

ولقد عاش الوجود الخاص في الماضي في شبه عزلة لا يعطى غيره ولا يأخذ منه إلا بقدر ، وكان له في هذا شيء من الأمن ولكن كان له فيه أيضاً شيء من الجمود ، وحين أزاحت تلك السدود وتفتحت الأبواب لم تكن ثمة عزلة بين هذه الوجودات الخاصة ، واتسع الأخذ والإعطاء .

والأمة العربية بأقطارها كلها ذات وجود خاص - أو محلية روحية واحدة ، كما أشرت إلى ذلك من قبل - ذات بيئة واحدة بمظاهرها وإن اختلفت بمواقفها ، لها لغة واحدة تحمل أدباً واحداً وفتاً واحداً وحضارة واحدة بيننا الإسلام بعد أن كانت متنوعة .

وهذه المظاهر كلها أخذت وأعطت أيام عنفوان الأمة العربية وازدهارها فسارت ركب الحضارة دون أن تند عن ركبها ، وعاشت لها وجودها المتميز ومقوماتها المخصصة . يكسب الوجود العام من وجودها وتكسب هي من الوجود العام .

وحين منيت هذه الأمة بمحن جمدت معها فلم تملك أن تعطى كما لم تملك أن تأخذ . أصبحت هل مفترق الطرق يكاد يصيبها ما يصيب الأمم الواهنة الراحية من انخلاع من مظاهر الموروثة المميزة لها ، وكان شيء واحد هو الذي صمد بهذه

بسم : إبراهيم الأبياري

ثم هي بعد هذا لا يقضى شيء بين الناس إلا بها ، وإن هورت هل صاحبها هورت عليه أمور كثيرة ، وإن لانت له لانت له أمور كثيرة . وتكاد تكون أمور الحياة كلها مرددا إلى القصة .

وانا لم أنس قبل اللغة شيئاً له خطره وهو الدم ، وأعني به القرابة والنسب ، بل لقد عدوت عنه عن قصد ، لأنني أريد المحلية والعالمية بمعناها الروحي لا الحسي ، أريد صلة الناس فكراً ورأياً ولم أردنا نسباً وقربى . فهذه الثانية ذات محلية محدودة مكاناً وهدفاً ، فرقتها مهما امتدت لا تبلغ آفاق المحلية الروحية وأهدافها مهما طالت قاصرة عن أن تتسع لغير من يرتبطون برباط النسب ، وهم على ذلك متفاوتون قرباً أو بعداً ، هل حين أهداف الأخرى كثيرة ، ومن أمسك من هذه الأهداف بسبب كان آخراً في تلك المجموعة .

(٢) وهذه المظاهر المختلفة التي تعبر عن محلية بذاتها وتكون قواماً لها ليست بنت يوم وليلة ولا بنت عام أو

الأمة أمام تلك المحن ، وكان هذا الشيء الواحد هو تلك الفئة برأئها الخالد .

و شاء القدر أن تستوى الأرض تحت أقدام هذه الأمة ، وأن تنفض عنها ثورات تحررية غبار عهود استعمارية كانت تبيت لمعلقها الأخير وهو الفئة الضربة الأخيرة . وإذا هذه الأمة في انتفاضتها الأخيرة تملك ما كان يملك الآباء أيام العنفوان والازدهار من وسائل الأخذ والمعطاء دون جور على موروثها أو تنكر له .

(٤) فالعالية والعالمية ليست قضية كما ترى ففاضل بين طرفيها ونقضى لطرف عن طرف ، وإنما هي سبيل الوجود في الوجود ، عليه أن يؤمن بوجوده الخاص : وهو مع هذا الإيمان أعظم الوجود العام ومعط له والوجود العام مفيد من وجود هذا الوجود الخاص إفادة تحقق وقوة هذا الوجود الخاص ، وهكذا كلما كان هذا الوجود الخاص قوياً كانت إفادة الوجود العام منه أكثر وكلما كان الوجود الخاص ضعيفاً كانت إفادته منه أقل وقد يصبح عبثاً عليه .

وهذه القوة التي تكون للوجود الخاص مردها إلى شيئين ، أولهما هذا الطابع المتميز الذي هو خلاصة الماضي . وثانيهما القدرة على تشكيل هذا الطابع تشكيلاً يتفق وتطور الحياة ولا يخرج به عن أصله .

ونحن العرب لا نملك أن نشكل طابعتنا دون أن نتميزه ، ولا نملك أن نتميزه دون أن نعرفه ، ولا نملك أن نعرفه دون أن ندرسه ، وإذا نحن لم ندرسه لم نملك أن نساير به الوجود العام ، وأغشى ما أعشاه أن يبتلعنا الوجود العام وإذا نحن صفحة انطوت لتحل محلها صفحة أخرى .

نحن أسحرج ما نكون في هذه المرحلة التي نتطلع فيها إلى ماضينا العلمي والأدبي الثقاني في خزائنه المغلفة لاندري ما تنطوي عليه أكثرها إلى ثورة تحررية علمية كذلك الثورة السياسية نخرج فيها تراثنا إلى النور وننشر على الناس صفحاته التي طال لمنطواؤها ، عندها لن نخشى على وجودنا الخاص من الوجود العام .

وليس من العار ألا يكون لكلياتنا العلمية مثل الطب والصيدلة والزراعة حبل موصول بما كان لأسلافنا في الماضي من آثار في هذا كله .

وإننا لنكاد نفقد في كلياتنا النظرية صلات من هذه ، وفي فقدائها جمود لا نملك منه أهلية الأخذ والإعطاء . ولقد أصبحت في زمان لم تعد فيه عزلة علمية ، وليس في استطاعة أمة أن تفرضها على نفسها ، وأصبح جمود ساعة كفيل بأن يجر ويلات ساعات .

(٥) نحن أمة لنا عملية روحية - لاشك في ذلك - ولكنها عملية ينقصها كثير من الانماش كي تقوى على أن تأخذ غير مخوف عليها ، وكى تقوى أن تعطي بعد ذلك .

لذا كان علينا أن نجعل قضيتنا الأولى وجودنا الخاص ، وأما عن صلة هذا الوجود الخاص بالوجود العام فتلك طبيعة الحياة من يز فيها عز والغلبة للأقوى .

ولست أنادي بلقطة إلى الوراء دون أن تكون معها لقطة إلى الأمام ، ولست أقول بالتلبث للإعداد دون التهيؤ للإقدام ، كما لن أقول بإغلاق أعيننا عما حولنا لنتفتح على ما لنا فحسب ، بل أقول بالتزود بالماضي لينضم إليه الحاضر كي نجعل منهما معاً عملية قوية تعطي العالمية وتأخذ منها عن وعى وبصيرة دون أن تلوذ فيها ودون أن يمس بنيانها بسوء حتى تبقى طابعاً متميزاً في المستقبل كما عاشت طابعاً متميزاً إلى الماضي .

